

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

BOGDÁN LÁSZLÓ: Drakula megjelenik (*regényrészlet*) 557

ORAVECZ IMRE versei 566

MAKAY IDA versei 568

MÁRTON LÁSZLÓ: Ne lödd meg az eget! (*Részlet egy készülő regényből*) 570

VÖRÖS ISTVÁN versei 588

MÉSZÁROS SÁNDOR: Isten, haza, család – Amerikából
(*Vörös István: A darázs tanításai*) 590

HORTOBÁGYI KATALIN verse 592

ZOLTÁN GÁBOR: Férfizene (*novella*) 596

HÁY JÁNOS versei 607

*

Tüskés Tibor hetvenéves

TÜSKÉS TIBOR: Három nemzedék 609

CSÚRÖS MIKLÓS: Látomány Fodor Andrásról (*Tüskés Tibor:
Egy költészet horizontja*) 617

*

CSUHAI ISTVÁN: „Ne ijedjenek meg, Mr. Gould itt van” 619

GLENN GOULD: A hangfelvétel kilátásai (*Csuhai István fordítása*) 639

*

BARTHA JUDIT: A téridő-problematika narratológiai
megközelítése (*Virginia Woolf Hullámok című regényéről*) 664

2000

JÚNIUS

*Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Város Önkormányzata,
a Soros Alapítvány és a DDGÁZ Rt. támogatásával jelenik meg.*

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészkek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencesek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Ceglédén:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesboltja, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt,** Piac u. 26. – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt,** Szabadság tér 3/A – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt,** Széchenyi u. 54. – **Mosonma-**

gyaróvárott: Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE** bölcsészkar könyvtára – **Buch Könyvesbolt,** Dugonics tér 12. – **Grand Café Mozi és Kávézó,** Bibic u. 2. – **Móra Ferenc Könyvesbolt,** Kárász u. 5. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt,** Király u. 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttősy u. 7.

BUDAPESTEN: Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Méréleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – **ELTE** Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – **Írók Boltja,** VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – **Odeon Videotéka,** XIII., Hollán Ernő u. 7. – **Stellium Könyvesbolt,** V., Párizsi udvar – **Helikon Könyvesbolt,** VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

<http://jelenkor.c3.hu/>

JELENKOR

160,- Ft



JELENKOR

XLIII. ÉVFOLYAM

6. SZÁM

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305.
e-mail: jelenkor@mail.matav.hu
web-oldal: <http://jelenkor.c3.hu/>

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig a
Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.
Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a József Attila Alapítvány támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál
és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) – 1900 Budapest,
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.
Előfizetési díj az I. félévre 960,- Ft, a II. félévre 800,- Ft,
egy évre belföldre: 1760,- Ft, külföldre: 5800,- Ft.

KRÓNIKA

AZ ÜZENET című folyóirat meghívására Szabadkán szerepelt a *Jelenkor* szerkesztősége május 11-én. A lap bemutatását követően Bertók László, Grecsó Krisztián, Mikola Gyöngyi, Podmaniczky Szilárd és Tolnai Ottó olvastak fel írásaikból.

A 2000. ÉVI ÜNNEPI KÖNYVHÉT Baranya megyei megnyitóünnepségén Bertók László *Februári kés* (Magvető Kiadó) és Sándor Iván *Menekülő évek* (Jelenkor Kiadó) című kötetait mutatták be május 30-án Pécssett a Művészetek Házában. A szerzőkkel Ágoston Zoltán, a Jelenkor főszerkesztője beszélgetett. Közreműködött Gráf Csilla és Lázár Balázs, a Pécsi Nemzeti Színház művészei.

KULTURÁLIS KÁNON címmel kerekasztal-beszélgetést rendezett a budapesti Román Kulturális Központ Budapesten és Pécssett. A találkozókön Ion Bogdan Lefter, Caius Dobrescu, Gheorghe Craciun fiatal román irodalmárok, valamint Mircea Martin a magyar irodalmat is kiadó Univers könyvkiadó igazgatója beszélgettek Budapesten május 22-én, illetve május 23-án a *Jelenkor* szerkesztőségében, Pécssett magyar kollégáikkal.

RICHARD RORTY PÉCSETT. Az amerikai filozófust június 1-jén avatta díszdoktorává a Pécsi Tudományegyetem. Ebből az alkalomból tartott előadást május 31-én a Bölcsészkaron. Június 1. és 2. között nemzetközi, angol nyelvű konferencián vett részt, amelyet a Dominikánus Házban rendezett a PTE Filozófiatörténet tanszéke Robert Brandom *Making It Explicit* című könyvéről.

A MAGYAR LETTRE INTERNATIONALE *Az idők szele Itália földjén* címmel felolvasó- és vitaestet tartott tavaszi és nyári számainak anyagából Pécssett a Művészetek Házában május 9-én. Közreműködött: Farkas Zsolt, Garaczi László, Kukorelly Endre, Mészáros Sándor, Németh Gábor, valamint a lap felelős szerkesztője, Karádi Éva és kiadója, Csordás Gábor.

A SOMOGY folyóirat „Pécs és Baranya a Somogyban” című tematikus számát mutatta be Tüskés Tibor főszerkesztő május 17-én Pécssett, a Várkonyi Nándor Könyvtárban. Közreműködtek a szám szerzői.

HELLER ÁGNES filozófus volt a vendége Pécssett a Művészetek Háza *Sors-kérdéseink* című sorozatának május 16-án. Ugyane sorozatban Kertész Imre író és Csordás Gábor, a Jelenkor Kiadó igazgatója beszélgetett május 24-én Szabó István *A napfény íze*

című filmje kapcsán. Az estek házigazdája dr. Stark András volt.

KERESZTURY TIBOR *Reményfutam* címmel gyűjtötte kötetbe a Magyar Narancsban közreadott publicisztikai írásait. A könyvet Kálmán C. György és Márton László mutatta be április 20-án Budapesten, az Írók Boltjában.

SÁNDOR IVÁN *Shakespeare, Madách, Proust* című esszéketét mutatta be *Pomogáts Béla* irodalomtörténész a Budapesti Könyvfesztiválon április 23-án.

SVETISLAV BASARA *Feljegyzések a biciklistákról* című, a JAK Műfordító Füzetek sorozatában megjelent kötetét ismertette Márton László a Múcsarnokban április 20-án. Az esten részt vett a szerző, közreműködött Jordán Tamás színművész. A házigazda Zilahy Péter, a Műfordító Füzetek sorozatszerkesztője volt.

A BUKSZ legújabb, tavaszi számának szerzőivel találkozhattak az érdeklődők április 25-én a Múcsarnokban, ahol Dávidházi Péterrel Margócsy István beszélgetett a Shakespeare-kultusról.

A VII. BUDAPESTI NEMZETKÖZI KÖNYVFESZTIVÁL április 20. és 23. között zajlott a budapesti Kongresszusi Központban. Az egyre rangosabb esemény díszvendége ezúttal Slavomir Mrožek volt.

BRÓDY SÁNDOR-DÍJ – A Bródy Sándor Alapítvány ebben az évben is kiadja a Bródy Sándor-díjat. A díjat azon első kötetes magyar nyelvű prózaírók egyike kapja meg, akinek könyve (novelláskötet vagy regény) 1999-ben jelent meg. A díj összege 300.000 Ft. Továbbá az alapítvány hozzájárul a díjazott szerző második könyvének megjelenési költségeihez. A díjra pályázhat könyvének beküldésével a szerző, és jelölhet könyvet ugyanilyen módon a kiadó is. A beküldött példányokat megőrizzük és kérésre visszaküldjük. A Bródy Sándor Alapítvány postacíme: 1123 Budapest, Kékgolyó u. 26. III. em. 4. További információk: 3554-394. A postára adás határideje: 2000. július 31.

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galériában május 30. és június 5. között a JPTE Képzőművészeti Mesteriskolájának hallgatói mutatják be munkáikat. – A Pécsi Kisgalériában június 9-én nyílik Sóváradi Valéria festőművész kiállítása, amely június 25-ig tart nyitva.

Drakula megjelenik

Hogy mindez mikor kezdődött, nem tudja, késztetést sem érez az emlékezésre, nehezen is tudná visszavezetni; tény, hogy mindig sokat képzelgett; voltak visszatérő álmai is, de úgy gondolja, ezek csak a jelenés előzményei lehettek, s mint ilyenek talán fontosak, talán nem, de arra, hogy a sötétség fejedelme mikor képződött meg előtte a maga rettentő alakjában, világosan emlékszik: egy szeles, hűvös, szeszélyes április eleji nap éjszakáján, de hogy mindez érthetőbb legyen, fel kell idézni az előzményeket. Valami üzéreknél tartottak házkutatást, s hiába hányták szét a lakást, nem találtak semmi olyasmit, ami indokolhatta volna brutalitásukat, s ha lehet, ez csak még jobban dühítette őket, az egyik társa széklábbal ütlegette az öregedő, kövér valutaüzért, míg kövér, esetlen lányai és öszülő felesége kánorban visítóztak, undorító volt, ott is hagyta őket, visszament a székházba, s akkor, ott vette észre a kissé csapzott, de az akkori fogalmak szerint mindenképpen hochelegáns, csinos, fiatal nőt. A székház mindig kissé riasztó, mert félhomályos, s ezért talán nem megengedett képzeteket is gerjesztő folyosóján közeledett dacosan, vonzón, sugárzón, s annyira elütött sivár környezetétől, hogy ő azonnal felfigyelt rá, „hát itt vagy Nicolae?“, hallotta, „akkor át is adnám neked a naccságát“, „azt csinálhatsz vele, amit akarsz!“, fiatal kollégája teli szájjal röhögött, parasztosan, a folyosó sáros, vérfoltos kövére köpve a napraforgó héját, nagyot lökött a nőn, aki szinte az ő karjaiba zuhant, és fütyörészve távozott, csakhamar el is tűnt a félhomályban, alakja a falakba ivódott, volt, nem volt, hirtelen esett semmivé, érezte, hogy a nő remeg, nagyon meg van ijedve, egy életfogytig tartó pillanatra védekezőn simult hozzá, mintha nem tudná, hol van, és kivel áll szemben, s tekintete az ő fáradságtól égő szemébe mélyedt, elszédült, reflexszerűen simította végig a nő szőkés, hosszú haját, mozdulata elakadt, a nő máris kiszabadította magát, hátralépett, blúzán nagy foltokban ütött ki az izzadság, még mindig remegett, s ő, maga sem tudta, miért?, megsajnálta, noha úriasszony volt kétségtelen, burzsoá dáma, akit mindenféleképpen tiszta szívéből kellett volna gyűlölnie, hiszen közéjük tartozott, az ellenség közé, „ők azok, akik nem mi vagyunk“ – magyarázta recsegő hangon akkori feljebbvalójuk, Păun ezredes, ha néha a kihallgatások, verések, terpezések, házkutatások közben alkalma nyílt egy kis szakmai felkészítésre, ahogy teli szájjal röhögve mindig mondogatta, „fejtágításra“, s mindebbe természetesen azt is beleértette, hogy nem érdemelnek könyörületet, sőt teljes értékű embernek sem számítanak, bizonyos feltételezések szerint nem is emberek, hanem az imperializmus aljas ügynökei, akikben néha még az is veszélyes lehet, hogy különösen tetszetős arcvonásokkal és alakkal álcázzák magukat, mint ez a reszkető nő is, „igen, a párt ellenségei, tehát a mi ellenségeink is, mert mi a pártot

képviseljük, mi a párt ökle vagyunk, velünk csap le az osztályellenségre, és az osztályellenség nem ember!”; hideglelősen idézte fel az ezredes szavait, igen, mindez akkor hullámokban futott végig rajta, de hiába igyekezett gyűlölni ezt a szép, fiatal nőt, most nem ment, sőt határozottan valami száanalomfélét is érzett, látta, hogy nagyon ideges és nagyon fáradt, fekete nercbundája szétnyílt, látni engedve átíz-zadt blúzá-t, s ahogy szobájába tessékelve leültette egy székre, láthatta egymásra vetett, selyemharisnyába bújtatott – meg kell jegyeznie, így utólag, harminchét év távlatából sem homályosodik a kép –, rendkívül formás lábait is; elképzelte, amint valahol egy szállodai szobában, hogy miért szállodát képzelt maga elé, nem tudja, talán, mert a jelenet abban a patkánylyukban, ahová akkoriban néha még aludni sem járt haza, vagy a székházban teljességgel elképzелhetetlen lett volna, igen, szállodai szobában látta önmagát, amint a nő előtt térdel, és nyelvél finoman meg-megérinti lúdbőrző combján azt az ujjnyi sávot, ami a selyemharisnya és a csipkés alsónemű között fehérlik, de ennél tovább nem jutott akkori képzelgéseiben, mert észrevette, hogy a jobb lábán a selyemharisnya valahol beleakadhatott valamibe, felfutott rajta a szem, sőt jókora lyuk is éktelenkedett rajta, „dohány-zik?” – kérdezte váratlanul, s amikor a megszeppent fiatal nő hálásan a hangsúly-iban megbúvó együttérzésért, vagy csak úgy, egyáltalán az emberi hangért, hevesen bólintott, az izgalomtól kicserepesedett szájában forgatva a szál Plugárt – ami-vel közönyösen ő kínálta meg –, gyanútlanul mélyen leszíva a füstöt, fulladozva, kétségbeesetten és elveszetten kezdett köhögni, s akkor Gelu, aki nem is tudja, mi-kor lépett be a kihallgatósobába, az is lehet, már akkor is itt rejtőzött, amikor ők bejöttek, csak valami okból nem akarta, hogy felfedezzék, és kedves, szép kaméle-on-szokása szerint láthatatlannak tette magát, a fal mellől ellépve, karba font kézzel állt meg a nő előtt, recsegő, kopott bőrkabátjában, olyan volt, mint egy ha-ragvó proletár isten, mint egy csekista, gúnyosan jegyezte meg: „látja, drága naccsád, mink proletárok illet szívunk, nekünk nem jutnak drága amerikai vagy görög vagy egyiptomi cigaretták!”, „Na jó, ezt most hagyjuk”, avatkozott ő közbe, a helyzet súlyához képest tán ingerültebben is, maga sem tudta, honnan vette a bá-torságot ehhez a hanghoz, Gelu a példaképe volt, rangban is felette állott, s tulaj-donképpen egyet is értett vele, ő is utálta, legalábbis utálni akarta ezt a burzsuj tü-neményt, a szakadt harisnyájával, a gyönyörű, üvegházban felnövekedett sudár testével és az ijedt szemével együtt, és az igazság az, Plugárral is azért kínálta meg, hogy köhögni és szenvedni lássa, hogy kiröhöghesse, s így végre nyugodtan utál-hassa is, de most, hogy kollégája idétlen megjegyzése kissé el is borzasztotta, egy-ből mást gondolt, s elhatározta, ezúttal nem engedi, hogy csínbe vigyék, nem en-gedi ki kezéből a kezdeményezést, ez az ő ügye és kész, talán tényleg meg is sajnál-ta a köhögő, de lelkesen és kitartóan tovább füstölő nőt, akinek most árnyék fut át az arcán – a jelenet előtte van ma is, harminchét esztendő sem volt elég, hogy fel-szívjá, eltüntesse, kiégesse szemhéja mögül –, és kék szeme is elfelhősödik, miköz-ben hol rápillant, hol tehetetlen irtózáttal Gelura, aki röhögni kezd, felszabadul-tan, teli szájjal röhög, és a térdét csapkodva kérdez vissza: „mégis miből elég?”, s amire ő is elnevetné magát, átmenet nélkül komorodik el, s most semmi gúny nem bujkál szavaiban, épp ellenkezőleg, ha nem ismerné, mindazt, amit foga közt szűr-ve a szót, elsuttog, vehetné akár fenyegetésnek is, de ismeri, és azt is nagyon jól tudja, hogy mindez még mindig, ha kissé élesedik is a szituáció, a kettőjük között

folyó színjáték része, amelynek egyetlen célja van, elképesztteni és megijeszteni a kihallgatandó gyanús személyt, a saját érdekében is siettetve az egyre sürgetőbb, töredelmes és természetesen részleteiben is beismerő, minden vádat készségesen elismerő vallomását, ezért azután maga is megdöbben, ha lehet még ingerültebb, felcsattanó válaszában: „belőled!, belőled van elegendő, érted, kapitány elvtárs!”, egy pillanatra maga is megdöbben kimondott szavaitól, de ekkor a kiszámíthatatlan Gelu ismét röhögni kezd, „ez jó – ismételte derűsen többször is –, elegendő van!”, majd újra, átmenet nélkül komolyodva el, érces hangon üvöltve utasította őt mint felettese – mert az, ha nem felejtette volna el, s tényleg, ő akkor még, azt hiszi, hadnagy volt, míg társa, kapitánya másfél éve került a testülethez, ’49 süllyedő őszen, és mindenben Gelut tartotta példaképének, Păun ezredesre is felnézett, de rekedt hangú parancsnokuk annyira felette volt a ranglétrán, amennyire áttekinthetetlen dimenziókban mozgott, hogy nem is tartotta hús-vér embernek, félistennek inkább – „szedje a hóbelevnacát”, tesznek egy kis sétát a kis naccsáddal, „miféle sétát?” – hökkent meg ő, s elnyomva a félig szívott cigarettát, kétségbeesetten felemelkedett – „és miért van ő itt?”, kérdezte még mindig emelt hangon, de az újra röhögni kezdő Gelu széttárta karját, „ezt magának kellene tudnia, drága, mi nem vagyunk tudakolózó iroda!, vagy azok lennénk, Nicu, időközben átváloztunk volna tudakolózó irodává?”, nézett oldalról őrá, és megcsillant éles, sötétszürke szemében az ismert kénsárga láng, és az arcát kettészelő iszonyú vágás kivörösödve kezdett lüktetni – néhány hónapja, amikor egykori mesterét, a vasas szakszervezet kiválóságát kihallgatva, burzsoá bérencnek és revizionista patkánynak nevezve, szembeköpte, a medvetermetű öregember felemelkedett a székről, és ahelyett, hogy arcáról letörülte volna egykori inasa nyálát, követhetetlen mozdulattal mellen ragadva az ablakhoz vágta, még szerencséje is volt, hogy nem zuhant ki az ötödik emeletről az udvarra, a betört ablaküveg viszont mély vágást ejtett jobb arcán, majdnem el is vérzett –, „na gyerünk”, ordította váratlanul, „sok beszéd, szegénység!”, és felrántva a sikoltozó nőt a székről, megrázta, mint Krisztus a vargát, „mikor magácska velem beszél, akkor maga hallgat”, sziszegte az arcába, s meglökte, már indultak is sietősen, szinte futva, a székház mindig homályos, mocskos folyosóinak áttekinthetetlen labirintusa hamarosan mögöttük maradt, Gelu már úgy ismerte az épületszörnyet, hogy behunyt szemmel is tájékozódni tudott volna, ő még észrevette, sietősen utánuk lépegetve, szinte futva, hogy a nő egyre ijedtebben, értetlenül bámulja a fekete kendővel bekötött szemű, botladozó, véresre vert alakokat, mint aki csak most jön rá, hogy a Sors szerencsétlen játéka folytán hová is került, aztán már ott is álltak a székház hátsó udvarán az éles, kora délutáni verőfényben, és a metsző áprilisi szél lobogtatni kezdte a nő sötétszőke haját, „szép, mi?” – vigyorgott Gelu, és kinyitva egy terepjáró ajtaját, szinte belökte vendégüket a hátsó ülésre, őt pedig melléje parancsolva, benyomva a kormány mellé, indított, a kocsni megpördült a tengelye körül, a kiskatonák rohanva nyitották ki a kaput, és már suhantak is a délutáni csúcsforgalomba ájult bulvárokon, Gelu örülete, ki tudja, miért, talán hogy felhívja magára a figyelmet, mai eszével világosan látja, tagadhatatlan exhibicionizmussal és szadizmussal is párosult, de míg nyugaton esetleg parki sétányokon vagy közvécekből mutogathatta volna magát, vagy legfeljebb állatokat, kurvákat kínozhathatott volna, nálunk a párt nevében jogosan élhetett ki bizzarr hajlamait, kétéseket, s ezeknek esetenkénti vadságán senki

nem csodálkozott, sőt teljesen természetesnek vették, keménynek, határozottnak tartották, jó elvtársnak és példás belügyi dolgozónak; a vágás is egyre jobban vereslett az arcán, s nyomta a gázt, mintha megőrült volna, fokozta a sebességet, mindenütt meglepett, ijedt, tanácstalan járókelők meredtek rájuk, kitértek előlük az autók, ahogy elsuhantak, láthatta a sofőrök dühös, döbbszent arcát, a tömeg szét-spriccelt előlük a gyalogjárókon is, eszeveszett rohanásukat a piros lámpák sem állíthatták meg, csupán a negyedik stopnál volt kénytelen Gelu sztentori hangon, trágárul káromkodva fékezni, mert egy öregasszony taszított előtte egy babakocsit, így is majdnem elütötte, megálltak, rágyújtott, látta, hogy remeg a keze, megkérdezte, vezessen-e ő, és egyúttal azt is, hogy hova mennek?, de Gelu nem válaszolt, mélyen leszíva a füstöt megvárta, amíg az ijedt s minden lépésnél keresztet vető öregasszony áttolja a szomszéd járdára a babakocsit, aztán indított, s máris suhantak tovább, s ő hirtelen jött rá, hogy a tavakhoz mennek, de pillanatnyilag elképzelni sem tudta, hogy miért, mi dolguk van nekik, hármuknak ott?, s szeme előtt lüktetni kezdtek a balsejtelem apró, nyugtalanító pontocskái, rossz előérzet kerítette hatalmába, s először, amióta a testületnél van, feltette magának a kérdést (és higgye el a mélyen tisztelt doktornő, ezt most nem azért mondja, mert szépíteni akarja áldatlan helyzetét, nem, amikor elkezdte ezt a gyónás-félét, megesküdött magának a szívében, hogy Danton jelmondatát fogja maga számára egyetlen parancsolatnak és szabálynak elfogadni, az igazságot, a kíméletlen igazságot!), igen, akkor gondolt először tévován arra, hogy talán mégsem jól választott, nincs benne elég kegyetlenség ehhez a munkához, más szavakkal, még mindig sok benne a felesleges könyörület, amelynek Gelu, erre is rá kell mutatnia, a pusztaság létét is tagadta, és burzsoá csökevénynek, imperialista fekélynek tartotta, „gondold el”, mondogatta mindig Istrate kocsmájában, és egy húzásra itta ki poharából a cujkát, „gondold csak el, tökök, ha ők lennének a mi helyünkben, ők könyörülnének rajtunk?, osztályharc van, és osztályharcban nincsen könyörület!”, ő borzongva hallgatta, élmélyítette a cujka bűze is, nem szerette a szagos italokat, idegesítette Gelu fölénye is, határozottsága, brutális nyíltsága és ereje, de ugyanakkor ez is tény, beszélnie kell már egyszer róla, és mikor, ha nem most?, valami érthetetlen módon vonzódott is hozzá, a gyöngé mindenkor vonzalma lehetett ez az erősebbhez, de ez idáig még sikerült egy szakadék peremén egyensúlyozva ugyan, de megőriznie ingatag integritását, s pontosan ezt látta eszeveszett vágatásuk során végveszélybe kerülni, és amikor a fővárosi tavaknál egy néptelen partszakaszon Gelu kiszállította a kocsiból a megszeppent nőt, és ráordított: „vetkőzőn!”, legszívesebben elfutott volna, de tudta, ezzel csak magát szolgáltatná ki végzetesen és végletesen a másiknak, ezért sápadozva-émelyegve a kocsis hátsó üléséről figyelte, hogy a halottsápadt nő leveti drága nercbundáját, kibújik szoknyájából, átizzadt blúzából, kikapcsolja, majd erőlködve húzza le formás lábáról selyemharisnyáját, az erőfeszítéstől remegő fejjel hátranyúlva idétlenkedik, míg nem sikerül kikapcsolnia fekete melltartóját is, lehull a csipkés melltartó, mellbimbója azonnal megmerevedik az erősödő szélben, szipog, tüsszög, de Gelu nem ismer könyörületet, úgy járja körül, mint egy kiállítási tárgyat, váratlanul csap rá a fenekére, és újra röhögni kezd, „a bugyit is, hát mit akar fürdő után felvenni, kis naccsád?”, és a nő lehajol, elvörösödve bújik ki utolsó intim fehérneműjéből is, telt mellei megremegnek, harangoznak, közben ő elképze-

hogy mögéje állva simul hozzá, de nem tudja folytatni, mert a nő kiegyenesedik, nem tudja, mit tegyen, először kezével takarja szemérmét, szőke hajához képest rendkívül dús, sötét a bozontja, de rájön, nem állhat így sokáig, elhúzza kezét, és dacosan néz Gelura, „na mi lesz”, röhög az a sátánfajzat, és a víz felé mutat, „tessék a vízbe fáradni hölgyem!”, „hogyan?”, nyög a nő, és önkéntelenül is tesz egy lépést Gelu felé, aki váratlanul rántja magához, és vadul, brutálisan csókol bele a szájába, látja, hogy a meglepett nő igyekszik kiszabadulni öleléséből, de erre tulajdonképpen semmi szükség, mert Gelu azonnal elengedve kezdi lökdösni a víz felé, „tud úszni, kislaccsád?”, kérdezi, s ő látja, hogy a víz felé rohanó nő szája sarkából vércsik szivárog, ettől váratlanul jön indulatba, kiszáll a kocsiból, botladozva rohan utána a sáros fűben, a nő még jobban megijed, s gazzelléptekkel fut be a vízbe, sikoltva veti magát a habokba, és úszni kezd a fényben derengő távoli tulsó part felé, mint akinek már minden mindegy, mint aki megadta magát a sorsának, és sietetni akarja az elkövetkezőket, hogy legyen már túl a borzalmakon, és föl sem merül benne, hogy elveszett, s ezt az áprilisi napot semmiképpen sem élheti túl, úszik tehát, mert úsznia kell, mert azt parancsolták neki azok, akik brutálisan kiragadva eddigi élete megszokott díszletei közül, bármit megkívánhatnak tőle, elvárhatják és el is várják, hogy minden igényüknek, szeszélyüknek azonnal, ellenvetések nélkül tegyen eleget, és miközben előtte egyre az elkényeztetett szőke dáma arca lebegett, majd a szája sarkából szivárgó vércsik külön, fölmerült az akkor már elkerülhetetlen kérdés is, s kínjában hangosan ki is mondta, „de hát ki ez a nő”, mire a röhögő, még mindig harsányan hahotázó Gelu váratlanul elkomorodva visszakérdezett: „hát nem mindegy!”, s pisztolyát elővéve egykedvűen vette célba az ismeretlen, úszó szépség szőke fejét, noha ez a fej önállósulva egyre távolodott tőlük a tó piszkosszürke vizében, s az években (gondolta ő valami érthetetlen, mert ebben a helyzetben teljességgel értelmetlen, perfid nagyvonalúsággal), a szél leveleket sodort előtte a fodrozódó habokban, de hát miféle levelek lehettek ezek, nem tudta, s azt is megérezte, hogy semmit, egyáltalán semmit nem tehet érte, még akkor sem, ha egyáltalán akarna tenni valamit, Gelut figyelte félszemmel, amint pisztolyával játszott, „de hát az istenért, mit akarsz?”, nyögte, de társa nem válaszolt, s ő nem tehetett semmit, hipnotizáltan nézte az úszó nő fejét, aki évekkel később, amikor egyszer találkoztak, teljesen véletlenül a Romana téri gyalogátjárónál, és egy cukrászdába beülve konyakot és kávé rendelték, bevallotta, hogy úszás közben végig érezte az ő tekintetét, a kezén, a vállán, a tarkóján, a kiugró és összeránduló combjain is érezte, a körülötte fulladozó leveleken és a tó épp kifejlődőben lévő aljnövényzetének körülötte sodródó iszamos szárain is érezte, de tudta, ha élni akar, úsznia kell, egyáltalán nem szabad visszafordulnia, vörös karikák ugráltak a szeme előtt, el-eltakarták a tulsó partot, annyira fáztott, hogy már nem is érzékelte égő testét, de sejtette, mi vár rá, ha visszafordult, ezért minden erejét összeszedve, kitartóan úszott tovább, s ha néha hátrafordult, láthatta az ő egyre kisebbedő, távolodó alakjukat is a parton, a bokrok között, „elmege?”, nyögte ő kétségbeesetten, mire Gelu távcsövet véve elő, gondosan ellenőrizte az úszó hölgy fejét, gúnyosan jegyezte meg, „ugyan hova menne, tőkőském, hová?, legfeljebb rongyszedő cigányok erőszakolják meg, ha átér a tulsó partra, amit nem hiszek”, s vigyorogva nyújtotta át a távcsövet, ő belené-

zett, s hirtelen közel került hozzá az úszó nő feléjük forduló, keskenyedő, szív alakú arca, s ez az arc a távcsővel volt azután ama pont, amely hol lassabban, hol gyorsabban forgatta őt, Nicolae Spiridon belügyes hadnagyot, akár egy hinta az elmúlt és az elkövetkező években, az egyre érdektelenebbé váló és saját szemében is mélységesen lealacsonyodó, szűkülő életében; akkor fogalmazódott meg benne először a gondolat, hogy elbaltázza az életét, csak el innen!, el innen, el!, a távcső eszméletlenül közel rántotta hozzá az úszó nő arcát, a vércsík, amit Gelu harapása idézhetett elő, már nem látszott, elmosta a víz, de ő mégis látta, a vércsík megnőtt, eltakart mindent, érezte, hogy valami most mégiscsak szövődik közte és a ki tudja, milyen koncepciók perbe belekevert, ismeretlen, fiatal, szőke nő között, s ha akkor visszafordul, kiált valamit, vagy mondjuk földrengés lesz, és elsüllyed a tó, ha abbahagyja az úszást, ő azonnal cselekedett volna, talán leüti, talán lelövi az idétlenül vigyorgó s őt gúnyosan nézegető Gelut, kizökkentve ugyanebből a negédes, szédítő, imaginárius együttlétből, de ugyanakkor megteremtve a továbbiak ígézetét is, együttlétét ezzel az elkenyézett nevérvirággal, aki magát nem kímélve úszott tovább, s akkor dördült el az első lövés, ő hátratántorodva, iszonyodva bámult társára, aki mutatta, hogy csupán egy falánk varjút vett célba, még nem a nőt, s a kezéből kiesett távcső után nyúlva ellenőrizte az úszó ismeretlent, aki ha lehet még gyorsabban távolodott, már csak egy apró pont volt az éggel összekeveredő víztükör peremén, szabad szemmel alig látható, el-eltűnő pont, úszott tovább magát nem kímélve, s csak akkor állt le, amikor meghallotta a hangosbeszélőn elhangzó félreérthetetlen parancsot: „vissza!”, ez annyira képtelenül hangzott, ismeri be évekkel később a hölgy a cukrászdában, konyakjából kortyolva, s elvörösödve, hogy ő azonnal megfordult, megpróbált leállni, de lába nem érte a földet, tempózva, biciklizve próbálta magát fenntartani, s ijedten vette észre a feléje közeledő csónakot, idősebb, ismeretlen férfi ült benne, nyújtotta a kezét, kihúzta őt a vízből, szűrős lópokrócot nyújtott feléje, pillantása egykedvűen siklott le az ő didergő testéről, láthatólag egyáltalán nem izgatta az ő vélt vagy valódi szépsége, dideregni, tüsszögni kezdett, „ha akar, tegyen panaszt”, mondta a férfi nyugodtan, és evezni kezdett a part felé, ahonnan, közelebb érve világosan észlelhette, már eltűnt az őt megalázó és őrjöngve lövöldöző tisz, s eltűnt a társa is, ő, nézett a szemébe a hölgy a cukrászdában, katonák álltak a parton egy gépkocsi körül, ha akar, panaszt tehet, ismételte egykedvűen az idősebb, civil ruhás, fekete bőrzakós, zakója alatt fehér parasztos mellényt viselő férfiú, „de hát?”, kezdte volna ő vacogva, de nem tudta folytatni, kiértek a partra, a férfi kíségette őt a csónakból, egy kiskatona törülközőt nyújtott feléje s a ruháit, aztán elfordultak, a férfi is elfordult, ő sietősen vacogva törülközőt, öltözni kezdett, akkor vette észre méregdrága selyemharisnyáján a lyukat is, s először a nap folyamán hihetetlen indulat ragadta el, mégis felhúzta a harisnyát, mit tehetett volna?, belebújt cipőjébe, bundájába, s csapzottan, elkeskenyedő szemmel nézte a férfit, „tévedés történt, van ilyen!”, mondta az tagoltan, foga között szűrve a szót, azt hittük, hogy maga is a miniszter úr családjához tartozik, de hamar kiderült, hogy maga, kedvesem, csak szeretője az excellenciás úrnak!”, nem érti, kezdte ő dadogva, minden hihetetlenül összekavarodott benne akkor, nem érti, „tévedés történt”, csattant fel a férfi, „mi is tévedhetünk, emberek vagyunk, kollégáim

túlkapásaiért nyilván panaszt is tehet!", azzal megfordult, beült a terepjáróba, az őt bámuló kiskatonák azonnal követték, a gépkocsi megpördült tengelye körül a sárban, és távolodni kezdett, ő ott állt dideregve a tóparton, távol a várostól, a lemenő nap fénye vörösre festette a fák hegyét, de nem törődött semmivel, azzal sem, hogyan jut haza, szívében csupán egyetlen érzés élt, minden mást megsemmisítve és megszüntetve, később hangosan ki is mondta, „szabad vagyok!, szabad vagyok!”, és bundáját összehúзва magán ugrándozva távolodott megaláztatása színterétől, a tótól, s csak később jutott eszébe az őt cigarettával kínáló másik férfi; az arcát látta, a szemét, volt valami furcsa nyugtalanság a tekintetében, talán nem haragszik, ha most annyi év után – gyűjt rá egy hosszú füstsűrűs cigarettára a hölgy a cukrászdában, ezt is elmondja, de volt valami ragaszkodás a tekintetében, olyan ragaszkodás, amit a vizslája, Diána tekintetében észlelt először, s bárhogyan is akarta, nem tudta elhessegetni ezt a tekintetet, nem tudta elfelejteni, évekig álmodott vele „nagybátyja” letartóztatása és bebörtönzése, majd iszonyú halála után is, évekig, hajnalban az ő arca, a névtelen tiszt arca volt az álom utolsó értelmezhető képe, amikor a félelemtől lucskosan felriadt, s várta, mikor szólal meg brutálisan a csengő, mikor jönnek érte újra, akkor tanulta meg, hogy mi a félelem, a rettegés a szívéből többé ki nem költözött, de nem szólalt meg a csengő, nem jöttek érte, s lassan tényleg elhitte, hogy azon az áprilisi napon, 1951-ben tényleg egy tévedés áldozata volt, s hálát adott az istennek, hogy segített rajta, hogy időben derült ki, s hogy túlélte a kalandot, de nemcsak az úristennek mondott hálát hosszú esztendőig, hanem annak az ismeretlen tisztnek is, neki, aki cigarettával kínálta, emberszámba vette, s kutya tekintetét nem túl gyakori szeretkezései közben is mindig magán érezte, volt egy pincér szeretője, akkoriban egy vendéglőben dolgozott kisegítőként, bizonyos Misu, mindig az ágy széléhez támasztotta őt, előrehajolva terpeszben kellett állnia, s a férfi hátulról hatolt bele, lihegett, nyögött, erőlködött, a nyála a nyakába csurgott, de ő ezzel sem törődött, kerekre táglult szemmel figyelte a szemközti falat, ahol hamarosan megjelent az őt alázatosan, kutyatekintettel bámuló ismeretlen, „maga”, a nő röviden nevetett fel, igen hálás volt az emberi hangért, de nemcsak ezért nem tudta elfelejteni, „na jöjjön!”, állt fel, s rendezve a számlát kézenfogta őt, kivonszolta az utcára, taxiba ültek és a lakására hajtottak, a külvárosban lakott, egy csürtől leválasztott kicsi szobában, szagosszapant tett a feje mellé, mondta, hogy ne érezze az istállószagot, szekrénye sem volt, s a papírral burkolt falon, szegeken lógtak méregdrága bundái, amelyekről, úgy látszik, lecsúszása és nélkülözései éveiben sem vált meg, gyorsan kapcsolódva vetkőzött, őt is nógatta, eszelősen húzta magára, és ő átvéve nyugtalan ritmusát a szeretkezés gyorsuló-lassuló, extraszisztolés mozgásai közben, nem tudta elmondani, hogy ő is sokszor gondolt rá, ő sem tudott szabadulni szív alakú arcától, sokszor látta a vércsíkot is a szája szélén, a vércsík nőtt, eltakart mindent, nem, nem tudta elmondani, két karjával szétfeszítve mintegy keresztre feszítve az aléltan nyögdecslő nőt, egyre mélyebbről érintve, már-már a méhszáját dőfölve újra azt a vércsíkot látta a szája szélén, s már nem tudván megtartoztatni magát, beleharapott a nő nyakába, „ez fáj!”, nyílt kerekre rémülten a nő szeme, de ő nem törődött vele, nyelvével nyalta fel a harapása nyomán szivárgó vércsíkot, s azt hiszi, talán nem is volt magánál akkor, mozgása az elviselhető-

ség határáig gyorsult fel, a nő már sikoltozott, dobálta magát, s később, amikor egymás mellett feküdtek a lepedőn, s ő néha lázasan nyalta meg a sebet, dédelgetve a nyitott szemmel hanyatt fekvő töprengő nőt, széttárt combjai közt pihentetve bal kezét, a sebből már alig szivárgott a vér, de még érezte nyelvén a semmivel össze nem téveszthető sós ízt, s azt is, hogy ujjai bizsergető érintésére megmerevedve kezdett pulzálni a nő klitorisza, először nagy ujját, majd gyűrűsujját, végül mutatóujját is bemélyesztette a nedvesen lüktető vulvába, majd érezve, hogy dobolni kezdett fülében a vér, hihetetlen szenvedéllyel fordult rá ismét a nőre, aki sikoltozva fogadta magába, s combjai pántként kulcsolódtak össze a derekán, ez akkor napokig folytatódott, nem tudták abbahagyni, nem tudtak betelni egymás testével, napokig nem hagyták el az istálló melletti kis szobát, szükségüket is egymás előtt végezték, enni is alig ettek, a nőnek volt egy üveg konyakja, azt még az első éjszakán megitták, azután már csak vizet ittak, s újra meg újra egymásnak feszült több sebből vérző, elcsigázott testük, mert a nő is utánozni kezdte őt, harapdálta, s nyalta a vérét, azt hiszi, nem is voltak teljesen maguknál akkor, s csak később, már a harmadik éjszakán tudta némileg összefüggéstelenül elmondani, simogatva még mindig érthetetlenül sóvárgó testét, cirógatva azonnal engedelmesen szétnyíló combjait, ujjait a lüktető vulvába mélyesztve, hogy hová is tűntek el ők akkor a tópartról, azon a szeles áprilisi délutánon, amíg ő – „Maia”, mondotta a nő nevetve, Maiának hívják, s ez a név annyira szokatlan volt az ő Lenuákhhoz, Doinákhhoz, Ileanákhhoz szokott életében, hogy felnyögött – a tóban úszva távolodott tőlük, és ő, Nicolae Spiridon hadnagy, némiképp lázasan érzelmei rátörő rohamától, távcsövön figyelte szív alakú arcát, s bárhogyan is erőltette a szemét, már nem látta szája szélén a Gelu brutális harapása nyomán kiserkenő vércsíkot, ami később képzelgéseiben annyiszor vibrált előtte, hogy felmagasodjon és eltakarjon mindent és mindenkit, hogy az a délután egyetlen vörös foltta változott az emlékeiben, azt sem hallotta, hogy gépkocsi fékez a háta mögött, csak Păun ezredes recsegő hangja térítette magához, „mi történik itt?”, kérdezte az ezredes, s elképedve figyelte előbb őket, majd kikapva az ő tehetetlen kezéből a távcsövet s a tóra irányítva észrevette az úszó nőt, visszaugrott a kocsihoz, hangosbeszélőt vett elő, s kiabálni kezdett valamit, aztán rájuk bámult, s halkán utasította őket, hogy azonnal tűnjenek el a szeme elől, menjenek vissza a székházba, Gelu katonásan csapta össze bokáját, s karon ragadva őt, vonszolni kezdte valamivel távolabb álló terepjárójuk felé, és így ért véget életében az a délután, amelynek egymásra csúszó, nagyon sokszor értelmezhetetlen, értelmetlennek tűnő és megfeythetetlen eseményei, s az ő, a Maia szája szélén szivárgó vércsík legalább annyit és annyiszor kísértették őt, mint Maiát az ő alázatos, kutyája tekintetéhez hasonlító nézése, de ha ez így van, s ha álmából felriadva mindig a csengőt leste, akkor elmondhatná már egyúttal azt is, fordult feléje karjába szorítva a nő megfeszülő, forró, engedelmes testét, hogy hol, milyen lakásban történt mindez? mert hogy nem itt, az egyszer bizonyos, Ő hát éppen azért hagyta ott a lakását, és jött ide az Isten háta mögé!, fordult rá a nő, és haja az arcába csapott, amint felnyársalva magát, a lovaglás mozdulatait imitálva több sebből sajgó testén, trágár szavakat sugdosott a fülébe, azt hitte, ha idejön, megszabadul az emlékeitől s a félelmetől, és megszabadult?, kérdezte ő később, amikor mégiscsak távozásra szán-

va el magát, tétován öltözködni kezdett, és megitták a valahonnan előkerülő bűdös cujkát is, Maia „vastartalékát”, s újabb találkát megbeszélve készültek az elválásra, a nő nem válaszolt akkor a kérdésére, a következő találkára nem is ment el, többé nem is találkozott vele, álmaiban, képzelgéseiben se tért vissza többé; azon az elsüllyedő, továbbélő, elfelejthetetlen áprilisi délutánon – amelynek további eseményeit már nem is mesélte el a nőnek –, amikor a kedvetlen Gelu, az ő sürgető kérdésére, hogy mégis mit akart, mi volt ez az egész?, megállva egy gyalogátjárónál és szembefordulva vele kissé gúnyosan kérdezett vissza, mért, ő nem akarta volna megbaszni ezt a burzsoá nebántsvirágot?, „talán igen”, ismerte be ő, többé nem is szóltak egymáshoz, visszamentek az irodába, Păun ezredes később érkezett, nem is tolta le őket olyan nagyon, ahogyan várni lehetett volna, pusztán a túlzott önállóságtól óva bocsátotta őket újtjukra, még beültek megszokott törzskocsmájukba, ő vodkát rendelt, akkoriban jelent meg az orosz vodka a kiválasztott kocsmákban, Gelu cujkát ivott, ingerelte a bűz, de nem szólt, neki azért tetszett az a rüfke, mert olyan védtelen volt, hogy szinte kihívta az erőszakot, mélézött el a társa, szívesen hágtatna meg egy fához támasztva hátulról, mint az állatok, erre se válaszolt, Gelu később már részegen felszedett egy vidám cigány kurvát, és eltűzött, ő hazament, nem gyújtott villanyt, feküdt az ágyán meztelenre vetkőzve s dideregve a láztól, a vodkától és az érzelmek sűrű hullámban rátörő rohamától, egyre az úszó nő szív alakú arcát látta, a vércsíkot, amint lobogva nőni és terjeszkedni kezd, betölti látóterét, eltakar mindent, nyögve, s arcáról kínjában a bőrt kaparva, üvöltve, mint a vadak emelkedett fel, és akkor látta meg először a sötétség fejedelmét, amint a fal mellett állva, mintha a vakolatlan téglák közül lépett volna elő, mozdulatlanul várakozva meredten nézi őt, pillátlan szeme kitágul, elvész benne, mint délután az ismeretlen nő a városszéli tóban, hiába kapálózik elkeseredetten, érzi, tudja, már nem menekülhet, elveszett, és akkor Drakula összehúzza magán fekete köpenyegét, hátrahajtott fejjel harsányan nevetni kezdett, és hahotája, nem tudja megmagyarázni, miért, hogyan, de hideglelősen és hallucinatórikusan a Gelu délutáni röhögéseire emlékeztetett, mozdulni se tudott, meredten bámulta a fekete alakot, aki egy idő után idétlen, baljós röhögését abbahagyva odalépett hozzá, s az utcai lámpa fényében megcsillantak nagy, fehér, kiálló metszőfogai, amint föléje hajolva beleharapott a nyakába, az irtózáttól s a félelemtől elájult, de a különös az egészben az volt, hogy reggel felriadva a lepedő és párnája is lucskos volt a vértől, nagy foltok utaltak arra, ami az éjszaka mégiscsak megtörtént, hogy a sötétség fejedelmének megjelenése valóságos lehetett és nem rémálom, de amikor vacogva a nyakához nyúlt, nem észlelt semmifajta harapás okozta sebet, hunyorogva kelt ki az ágyából, törött borotválkozó tükrében is azonnal ellenőrizte, nyakán nem éktelenkedett semmiféle rituális, szemfogak okozta sebhely, ült ágya szélén, elveszetten bámult maga elé, s visszafordulva döbbenten látta, hogy a lepedőről s a párnáról is megmagyarázhatatlan módon tűnnek el a vérfoltok, s ahogy magához tért egy pillanatra, még láthatta a fal mellől komoran figyelő Drakulát, s hallgathatta a Gelu tegnapi röhögésére emlékeztető gúnyos röhögését, aztán a látomás eltűnt, semmivé foszlott, s ő egyedül maradt nyomorúságos szállásán, megfelejthetetlen talányával, és szívéből a rettegés többé ki nem költözött...

Hó

*Láttam lent a Tarna-parton egy embert menni.
A hó egybeolvasztotta a partvonalat a háttérrel,
és ettől olyan volt,
mintha a levegőben lépkedett volna.*

Erdőszél

*A völgyben már besötétedett,
de Lak felett még fénylik az ég,
és a narancsszóródásban a gerincen kirajzolódnak a fák.*

Ennyivel megint nehezebb lesz meghalni.

Összegzés

*Ma jó napom volt:
sikerült azonosítanom egy kormos légykapót.*

Kíváncsiság

*Kihúzom a kályhából a hamuval tele tálcát,
és mielőtt kivinném a gyűjtőládához,
belemarkolok a hideg, érdes, szürke porba:
tesztelem a közelgő halmazállapotot.*

A tél kísérletei

*A ház háta és a magas deszkakerítés közti tér szélcsatornaként működik.
A hosszirányú hógerincek és hónyergek a kavargás megszűnte után is
jelzik az áramlás irányát.*

Jövevények

*A fagyott havon besétált az alsó kertbe két fácántyúk.
A válaszkeringésig jöttek,
onnan felnéztek ablakomra,
majd megfordultak,
és méltóságteljesen távoztak.*

Vajon kik lehettek?

Hova?

*Pesten idegen vagyok.
Szajlán csak a halottak várnak.
Hova menjek?*

Üzenet

*Ma a madáretetőre szállt egy ismeretlen madár,
de nem evett.
A madaraskönyv csonttollúnak tudta,
de szerintem megint anyám lelke volt.
És most azért jött nappal,
hogy lássam tarka, szép tollazatát,
mellyel azt jelenti:
jól érzi magát odaát.*

Mint a félelem

*Nem vagy sehol. Elfogy a fény...
Nem ragyog rám a Nap szerelme.
Elfordultak a csillagok.
Nem fénylik már a Hold kegyelme.
Tengermély-éjjel. Szakadék.
Nincs őrtorony, amely világít.
Vakok mély éjfele velem:
Sötét a minden. Még sötétebb.
Már fojtóbb, mint a félelem.*

Gauguine szigetén

*A nyárban, ami nem hajlik ősze.
Gauguine vakító szigetén.
Szikrázó, remek vásznanakon
ölelkeznek: az égőszárga Nap
és a kitárult, mélybarna ég,
a tenger hullámból csókolt fövenyén.
S örökös vízesésként
szüntelen zuhog a fény
abban az időntúli nyárban.
Akkor, ott,
Gauguine szigetén.*

Amikor megnémul

*Akkor elborít mindent a csönd:
Mélyebb a Sarkok éjfelénél.
Kongóbb a sírboltok kövénél.
És a halottak városánál.
Csönd az agyban és csönd a szívben:
Mikor a végső szó után
elhallgat, megnémul az Isten.*

Halotti maszk

*Lassú ritmusban hullanak a szirmok:
Meglassuló szívdobbanás.
Sebzett rózsák vére szivárog.
A kert sarkában valaki ás.
Földet forgat, sírgödröt váj ki?
Elsárgulnak az elvérző rózsák:
Emberarc a végperc után.
A fény imbolygó gyertyája már
lehajlik, ellobbanni készül.
A kertre kénsárga maszkot,
halotti maszkot von a halál.*

Eljön-e a perc?

*Akár egy elnyújtott kivégzés.
Lassított kín. Parázsló máglya.
Lesz-e az Időben irgalom?
Eljön-e a perc, hogy véget ér
a szerelem haláltusája?*

Szentségtörő szeánsz

*Gomolygó cigarettafüstben
zsivajgó kora délelőtt
kocsmában, szentségtörő szeánsz,
idézlek: sugározd erőd
csillagon túlról e nyárba.
És érzem, homlokomhoz ér
valami. Megnevezhetetlen.
És hangtalan vízesés hull.
Elönt mindent, mindent a fény.*

Ne lődd meg az eget!

Részlet egy készülő regényből

Mielőtt elmondanánk, hogy a szabadult ember miképpen lőtt lyukat az égbe, s hogy e lövés következményei milyen újabb fordulatot idéznek majd elő, nem hagyhatjuk említetlenül, hogy Károlyi Sándor is adósa maradt Istennek: az új esztendőben elmaradt a Károlyi-család ilyenkor szokásos czenstochowai zárándokútja. Sem az időjárás nem kedvezett a hosszabb utaknak, amennyiben a december elején hullott óriási hó, amelyre aztán újabb és újabb rétegek tornyosultak, három nap alatt csaknem teljesen megolvadt, sem a kiéhezettségükben egyre vakmerőbbé váló haramiák nem bátorították a kimozdulást. Mégsem ezért maradt otthon Károlyi Sándor, hanem inkább azért, mert félt, hogy a szabadult ember a czenstochowai búcsúban szégyent és szerencsétlenséget hozna rá, hiszen tapasztalta már, milyen útítárs az ő testvére. De most már azt is tapasztalnia kellett, hogy lakótársnak milyen; tehát nélküle útnak indulni s hagyni, hogy Nagykárolyban kedvére garázdálkodjék, végképp nem lett volna kedvére való. Legokosabbnak az látszott, ha betegnek mondja magát, marad vesztég a kastélyban.

De hiszen csakugyan beteg volt, nagybeteg. A Sisvai üdvözlete után, amely harmadnapos hideglelés formájában jelentkezett, Luca napján újabb üdvözletet kapott: rátört az ebag vagy más néven szőrféreg, vagy megint másmilyen szóval, mátra-betegség. Az olvasó nyilván tudja, hogy van Magyarországon egy hasonló nevű hegycsoport, nem túl messze történetünk helyszínétől; állítólag itt volt a leggyakoribb a mátra-betegség, és innen terjedt el az országban. Tapasztalt öregasszonyok tudtak rá többféle ráolvasást; sajnos azonban a városi borbélynak nem sikerült megállapítania, hogy a betegség fészke a rekeszizom fölött van-e, amikor leghatásosabb eszköz a köpölyözés, vagy a rekeszizom alatt, amikor hashajtót és beöntéseket kell adni. Károlyi Sándor nem volt méltatlankodó természetű vagy türelmetlen ember, a borbély metszései nyomán távozó genyres vér és nyirok látványa mégis felháborította. Mennyi elvesztegetett idő, mennyi gyötrelem, semmiért!

Az történt ugyanis, hogy Luca napján, amikor egy heti kínosra sikerült vendéglátás után Sennyei István végre kisántikált a négylovas, címeres szánhoz, amelybe a sikoltozó Katicát három hajdú erélyes közreműködésével is alig lehetett betuszkolni, Károlyi Sándor kérdőre vonta bátyját. Hogy mit kérdezett, azt egy kicsit később mondjuk el, a szabadult ember különben sem válaszolt; legalábbis nem szólt egy szót sem, hanem csak vállon veregette öccsét.

Ahogy a szán egyre kisebb és kisebb lett a csupasz nyárfák között, a szügyig érő hóban, úgy növekedett Károlyi Sándor bosszúsága. Nem volt hozzászokva, hogy vállon veregessék. Vállon veregetést akár Kollonich bíborostól, sőt még a

királytól és császártól sem tűrt volna szívesen. Keserű szívvel mondta feleségének: mégiscsak bölcsebb lett volna megkéretni Sennyei Katica kezét! Barkóczy Krisztina gúnyosan elmosolyodott. Még nem járhatnak messze, még utánuk szaladhat kegyelmed! Aztán, mint aki jóvá akar tenni valamit, megcirógatta férje vállát, és egy pillanatra magához ölelte a sértett férfit. Azonban az ölelésből ki kellett bontakoznia, mert a kis Lackó mellettük játszadozott valami hamuval vagy pernyével, és félő volt, hogy megégeti magát. A szűk földszinti kamra falai közt, ahol ez a jelenet zajlott, úgy lobogott fel Károlyi Sándorban a féltékenység, mint a papírlapokba kapó tűz. Észrevette ugyanis, hogy a felesége már megint leveleket éget, nyilván az egykori vőlegény leveleit, aki mindannyiunk szerencsétlenségére visszatért a szülői házba önmaga hitvány torzképeként.

Különben az is kérdés, hogy mostani megváltozott alakjában torzkép volt-e csakugyan. Sennyei István, akinek emlékeznie kellett fiatalkori barátjára, eleinte rá sem akart ismerni a Lebuki csárdában, később viszont úgy vélte, hogy a szabadult ember annyira hasonlít az apjára, mintha a megboldogult Károlyi Lászlót látná. Csakhogy az apára Károlyi Sándor is jól emlékezett, és döbbenten látta be, hogy Sennyeinek igaza van; és attól fogva, mintha a saját apját kellett volna káromkodás vagy parázñaság miatt pirongatnia. Dühödten kikapta a kis Lackó kezéből azt a néhány papírlapot, amely még nem esett martalékául a tűznek; s akkor vette csak észre, hogy nem a bátyja leveleit égeti az asszony, hanem azt az agyafúrtan kimódolt szerelmi történetet, amelynek fejezeteit a pincében találta. Az égetésre váró papíron egy Krisztina nevű erényes fiatal hölgy azt a jó tanácsot kapja, hogy a velencei karneválon öltözzék török hercegkisasszonynak, barátnője, Aszpáziella bárónő pedig török szultánnak öltözik, s így könnyen egymásra találhatnak.

Károlyi Sándor felkacagott: hiszen ez a történet arról a bizonyos Krisztináról szól, akit az előző lapokon Kártigámnak hívtak! Talán itt van elrejtve a te legtitkosabb életed? Nem te vagy az álarc mögé búvó Krisztina? Mire Barkóczy Krisztina haragtól szikrázó szemmel tűzbe vetette az egész velencei karnevált; ám az igazi bosszúság csak estefelé következett, amikor Károlyi Sándor vállán, ahol a szabadult ember megveregette volt, fájdalmasan megfeszült és kipirosodott a bőr. Tenyérszerű duzzanat látszott, ujjnyi kiágazásokkal: mintha teknősbéka nőtt volna a bőre alatt. Ez volt a mátra-begség; de az öregebb szolgálók arról suttogtak, hogy nem is teknősbéka nőtt a nagyságos úr bőre alatt, hanem rák.

Biztatták, hogy írjon végrendeletet; ő azonban nem a halálra gondolt, bármennyire legyengült is a bőre alatt növekedő teknősbékától, hanem arra, hogy mennyivel jobban érezné magát, ha nem kellene bátyjával együtt laknia. El is rendelte, hogy a kertész költözzék be a kastély hátsó folyosójára, mert az volt a terve, hogy a kertészkunyhót fogja kijelölni a szabadult embernek lakóhely gyanánt.

Legegyszerűbben úgy tudott volna megszabadulni tőle, ha kiadja az örökrészét, és megházasítja; ám erről Barkóczy Krisztina hallani sem akart. A legkülönbébb kifogásokkal hozakodott elő, olyan dolgokkal, amelyek férjét is nyugtalanították. Hol azt mondta, hogy a család hatalmát és vagyonát megtörmé a birtokmegosztás, hol azt, hogy a hibbant leány és a garázda férfi nászán évtizedek múlva is kacagni fog az egész vármegye; hol meg azt, hogy a Szmirnából szabadult ember nem az igazi Károlyi István, hanem közönséges csaló. És amíg erről bizonytságot nem szerzünk, Isten ellen való vétek lenne őt a maga urává

tenni. Oly hevesen ragaszkodott hozzá, éppúgy nem akart megválni tőle, mint ha még mindig szerelmes lett volna belé. Pedig napjában százszor elgondolta és mondta is, hogy retteg és irtózik tőle. Így tehát Sennyei István két fontosabb célja közül, pedig a meghívás a legszebb reményekre jogosította fel, egyik sem valósult meg. Azt a beadvány-tervezetet, amelyet Ung vármegye főispánja, Bercsényi Miklós írt az ország siralmas állapotának jobbra fordítása végett, különös tekintettel az idegen katonaságra és a növekvő terhekre, hiszen az udvar már a nemesi adómentességet is el akarja törölni: Károlyi Sándor nemhogy aláírni, de még elolvasni sem volt hajlandó. Még csak a kezébe sem vette. Kegyelmed is okosabban tenné, ha nem hurcolna magával ilyen veszedelmes iratokat; még csak az hiányzik, hogy észrevegye a szatmári parancsnok! Mire Sennyei akkora levegőt vett, hogy valósággal felfúvódott, és falábával gáncsot vetett a székek, amelyen addig ült: majd a kegyelmed bátyja nem lesz ennyire óvatos!

Ekkor azonban Károlyi Sándor hangot adott annak a gyanújának, amelyet eddig csak a feleségével mert megosztani: hogy ez az ember hátha nem is az ő bátyja, hanem valaki más. Avagy megesküdne rá kegyelmed, hogy megismeri őt az igazi Károlyi Istvánnak lenni?

Így hát a másik tervnek is szét kellett fozzlania, leánykérésre nem került sor. Pedig azt lehetett volna remélni, hogy a házasságban lassacskán észhez tér a szabadult ember, s földbe süppedő tunyaság, dühös vigadozások, veszekedő feleség mellett háborítatlanul élheti az iszákos földesurak szokásos életét. Fogunk is ebből ízelítőt kapni egy későbbi fejezetben, hanem addigra Sennyei Katicának semmi szerep nem jut már.

Annyit azonban kétségkívül megérdemel a pártában maradt leány, hogy mostani fejezetünkben felragyogjon az arca. Azon a vacsorán, amely a főntebb írt kínos beszélgetés előtt zajlott, úgy voltak elhelyezve a gyertyák, hogy mindkét oldalról megvilágították a Barkóczy Krisztinával szemközt ülő Katicát. Minden részlet, még önfeledten kiöltött hegyes kis nyelvének árnyéka is élesen kirajzolódott. Sennyei István addig erőlködött, amíg előhívták és az asztalhoz ültették a szabadult embert, noha Barkóczy Krisztina vagy félrefordította fejét, vagy keresztülnézett rajta, és az asztal végén ülő Zsámbár Mátyás atya ráncos arcán valósággal kikristályosodott a megbántottság.

A szabadult ember ezúttal annyira szelíd volt, hogy Károlyi Sándor már-már bánni kezdte azt a sok rosszat, amit gondolt és mondott róla. A falon táncoló árnyékok után kapdosott, és azt mormogta: késforgató férfiú. Mindazonáltal kést nem adtak a kezébe, így az ujjaival szaggatta a pástétomot, és önfeledten köpködte a belesütött gombát, apró csigákat szanaszéjjel. S ahogy ujjait hol kinyújtotta, hol begörbítette, szárnyasok és ragadozók jól ismert árnyképei kezdtek vergődni a vendégek tiszteletére felhúzott kárpitok mellett, úgyhogy a kis Lakó tapsolt örömeiben, felugrott asztalkája mellől, odaszaladt. Annyira felizgatta magát, hogy ki kellett vinni az öreg házból, ahogy a fogadótermet nevezték. A pecsenyeillatba erős izzadságszag vegyült, egy fogságban tartott vadállat kipárolgásához hasonló, s az egyre sűrűbben feltűnedező pókhálók úgy izzottak, mintha az asztalnál ülőket volnának hivatalosan összekötni.

A két közeli kívülálló, Kereskényi tisztartó és Mátyás atya az ujjaikon próbálták a legnagyobb tisztelettel összeszámlálni a cserbenhagyások és a cinkos-

ság összekötő kapcsait, de hamarosan belezavarodtak. Megilletődve bámulták az asztal felső végén eszegető két előkelő nőt és három férfit, akik sem egymással, sem közös emlékeikkel nem tudtak mit kezdeni. Láthatólag nemcsak a sanyarúságban megmerítkezettekről pereg le úgy a mondanivaló, mint a vadkacsa tolláról a víz. Zsámbár Mátyás már fiatalkorában is gyóntatott olyanokat, akiknek szájukban volt a török rabság íze: a régiek még saját jószántukból beszélték el hányattatásait, a mostaniakat faggatni sem érdemes. És mintha önmagát akarná hallgatásra inteni, beszopta mutatóujját. A szabadult ember pedig jól hallhatóan dörmögte, hogy: lágyszívű késforgató, keményszívű késforgató. S közben átölelte Sennyeit, aki a falába miatt nem tudott felugrani, hanem ivott egy pohár bort a szabadult ember egészségére, akinek dörmögéséről egy medve formájúra nyírott bokor jutott eszébe Katicának.

Ez a különös formájú bokor a császári palota kertjében virul; sajnos nem a valóságban, hanem a Kártigám nevű szépséges török fogolykisasszonyról szóló regény egyik fejezetében, amikor a császár a kertben sétálva, megpillantja a véletlenül ott időző hősnőt, aki a szent keresztségben azt a nevet nyerte, hogy Krisztina, és átnyújt neki egy illatos narancsot.

Barkóczy Krisztina haragos arccal csapta le kését; látszott azonban, hogy nincs az a leány vagy asszony, aki ne volna büszke rá, ha összetéveszthető egy regény hősnőjével. Ráadásul narancsillat kezdett az asztal körül terjengeni. A kárpitok redői közt felrémlött egy egész narancsliget, mögötte festői romok a pogány régiségből, és előreugró márványszirtek közt tarkabarka népekkel nyüzsgő tengeri kikötő, ahol éppen kikötni készül az a pompás háromárbocos gálya, amellyel Tuszánói Sándor herceg elszöktette a velencei karneválból a pásztorleánynak öltözött Krisztina grófkisasszonyt, ugyanis a narancssal együtt grófi címet is kapott, és amelynek fedélzetén még a padhoz láncolt evezősök is oly méltóságteljes külleműek, oly tudós beszédűek, és a Szentírást oly sűrűn idézik, hogy beválnának prédikátoroknak. A pozsonyi törvényszék, amelynek működéséről Kártigám regényében egyébként nem esik szó, jó néhány prédikátort valóban elküldött evezni.

A narancsillat most már egészen elnyomta azt a szagot, amely a szabadult emberből áradt, sőt Katica oly vigyázatlanul hajolt előre a csigás-gombás borjúpástétom felé, hogy kizuhant a keblei közül egy narancs, és az árnyéka mentén végiggu-rult az asztalon. Annak adom a narancsot, aki meg tudná mondani, miként alakul Kártigám bátyjának, Ahmednek a sorsa, miután elszökött a nussdorfi sáncbörtönből, és a szent keresztségben a Lipót nevet nyerte. Katica mindössze annyit tudott, hogy Lipót egy sörfőző mesternél volt inas valahol Magyarországon, majd elszegődött, miután szegény sörfőzőre rászakadt a pincegádor, juhászbojtárnak, még-hozzá a sörfőző feleségének fiatalabbik szeretőjéhez, ahol haramiák társaságába keveredik, és tömlöcbe zárják, valószínűleg félreértésből. Czimmermány Polixéna, aki Eperjesről a narancsot is küldte Katicának, legutóbbi részletes levelében eddig a mozzanatig foglalta össze a Menander nevű ismeretlen szerző regényét. Eperjesen a látszat szerint annyira jó világ van, hogy alig tíz évvel Caraffa tábornok teljhatalmú bűnvizsgálata után a Czimmermány család életben maradt hölgytagjai bársonyruhában jártak, és narancsot küldhettek ajándékba. Mégis irigykednek, hogy az Alföldön megterem a dinnye.

Vagy inkább annak adom a narancsot, aki meg tudná mondani, miféle portéká-

val van a selyemvankos kitömve! Ezt már Luca napjának reggelén sikoltozta Katica, miközben fel kellett szállnia a szánra, és mögötte botorkált Sennyei István a derékig érő hóban, amely négy nappal később indul majd olvadásnak. Sennyei nem volt elégedetlen: mert ha egyik-másik ügyben kudarcot vallott is, legfontosabb céljait elérte. Megállapodott Károlyi Sándorral egy mindkettejüknek előnyt ígérő birtokcserében, kilencszáz tallérnyi adósságának megfizetésére pedig halasztást kapott. Főként pedig, látta a szabadult embert, aki jobban hasonlít megboldogult apjára, mint régi önmagára, bár az apjára is csak távolról hasonlított. Jókedve lett volna Sennyeinek, ha Katica nem sivalkodik olyan sokáig és olyan hangosan.

Amikor pedig megszólaltak a lovak nyakában a csengettyűk, és végre mozgásba lendült a szán, akkor Károlyi Sándor megragadta bátyja mellén a köntös két szegélyét, és azt kérdezte, hogy: mit akar kegyelmed? Pihenni akar kegyelmed? Selyemvankoson kiheverni a semmittevés fáradalmait? Tudja meg tehát kegyelmed, hogy ebben az országban nem lehet pihenni! Aki Magyarországon pihen, az már el van temetve! Talán kegyelmed meghalt már?

Ekkor történt, amit már elmeséltünk, hogy a szabadult ember vállon veregette Károlyi Sándort. Egy hiedelem szerint az ördög a templomban sündörög, és húzogatja bőrét (mármint azt a bőrt, amelyre a nevetgélők és fecsegők nevét írja fel), hogy minél szélesebb és hosszabb legyen. Most azonban előjött friss levegőt szippantani, s minden bizonnyal ő vezette a szabadult ember kezét. Erről nemcsak a még aznap este kitörő mátra-betegség tanúskodik, hanem az a selyemvankos is, amely Sennyei Katicát annyira felzaklatta. Ezzel pedig a következőképpen állnak a dolgok.

Még akkor, vacsora közben eszébe jutott Katicának, hogy a valóság, amit elszenvedünk vagy megcselekszünk, egyre gyakrabban utánozza a regények fordulatait. Például itt van Lipót, akit azért hurcoltak el a hajdúk a Lebuki csárdából az ő szeme láttára, mert Menander pásztorregényében ez a jelenet szóról szóra így van leírva; hány napja is történt? Annyira össze volt zavarodva, hogy a fejéhez kapott, és egy mozdulattal kirántotta hajából a másfél arasznyi réztűt; csak úgy röpködtek a fekete fürtök. De még ennél is inkább meg volt zavarodva Károlyi Sándor, mert a két állítólagos juhászt, Lipótot és társát már napokkal korábban ki akarta hallgatni, csak éppen azt gondolta: hadd pihenjenek. Aki Magyarországon pihen, az félig már bűnös.

Így már nem volt nehéz rábeszélni Szatmár vármegye főispánját, hogy hozassa át a városi tömlöcből a két szerencsétlent, akiket múltkori szökésük miatt ezúttal olyan szorosan összebilincseltek, hogy a szükségüket is csak egyszerre végezhették. Elgyötörve, szennyesen, rongyosan állt a kíváncsiak előtt Szegény Lipót és Kenyérkés Palkó; düledt szemmel bámulták a vacsora maradékait. Mondták, hogy ők Csomborné ügyében jöttek, és bizonygatták ártatlanságukat, pedig azt nem kérdezte senki. Aludni sem tudnak, mert egy hajdú áll a fejüknél, s ha csak moccannak is, mindjárt megsuhogtatja kardját. Károlyi Sándor ismét meghökken: ki az a Csomborné? Nem csoda, hogy elfelejtkezett róla; Csomborné még az ő születése előtt elkerült a háztól, s azóta nem hangzott el a neve. Leírva is csak egyszer volt, az apai végrendeletben, de hát annak nem minden pontját hajtották végre; s ha észben tartanánk minden régi szolgát és cselédet, akinek a megboldogult Károlyi László hálával tartozott, szétrepedne a fejünk; szegény Csombornét

jelenleg úgy hívják, hogy Nagy Mihályné, Nyalábvárott lakik, és megtudta, hogy kegyelmed halottnak hitt bátyja szerencsésen kiszabadult és hazatért.

A szabadult ember, akiről éppen szó volt, beletömte a pástétom egy-egy darabját Lipót és Palkó szájába, úgyhogy néhány pillanatra csend lett. Azt meg utána már nem mondhatták el, hogy Csomborné, vagy jelenleg Nagyné azt a kis telket házzal és kaszálóval, amelyet a végrendelet ráhagyott, szeretné végre, tíz év elteltével, birtokba venni, mert Károlyi Sándor, mire a falatot nagy nehezen legyűrték volna, kivezettette őket. Ám egyikük, Szegény Lipót az ajtó keretében visszafordult, és a fogával, hiszen a kezét nem használhatta, előráncigált az inge alól egy tenyérszál, puha tárgyat, mondván: ímhol a nagyságos úr bátyjának selyemvánkosa.

Másnap reggel Sennyei Katica hiába kiáltotta sírva, hogy azé a narancs, aki tudja, mivel van a selyemvánkós kitömve: megtarthatta a narancsot, vihetette magával. Ahogy azonban teltek-múltak a téli hetek, amelyek Károlyi Sándor előtt a mátra-betegség lázámaivá folytak össze, s ahogy a szabadult ember a Kiss Balázssal folytatott részegeskedések után szertekóborolt a vidéken, úgy kezdett előfordulni egy-egy asszony és leány, aki megkaphatta volna Sennyei Katicától a narancsot. Eleinte kevesen voltak, és titkolóztak, de a selyemvánkósnek így még inkább híre jutott. Érthető, hogy Barkóczy Krisztina bizonyoságot akart szerezni róla; de bárhogy faggatta is a szolgálókat, azok vagy kitérő választ adtak vagy tudni sem akartak a dologról. Még csak másfél hónapja történt, hogy az öreg Zsófinak azért kellett a konyhából takarodnia, mert Marcsának hívták. Ehhez hasonló tapasztalatok munkálták ki hosszú emberöltők során a magyar nép jellegzetes óvatosságát, amelyről a nem kevésbé jellegzetes büszkeség miatt szokás megfeledkezni. Arra viszont Barkóczy Krisztinát nem vitte rá a lélek, hogy hallgatózzék vagy más alantas eszközhöz forduljon; különben is minden figyelmét meg kellett osztania beteg férje és ugyancsak gyengélkedő kislánya között. Ami kevés ideje mégiscsak maradt, azt a sváb telepeseeknek kellett szentelnie, akik hevenyészett szálláson vészelték át a telet, és nyomorúságukban kevésbé különböztek az előző lapokon színre léptetett Palkótól vagy Lipóttól.

De aztán kiderült, hogy a szerencsétlen svábok közt is van egy asszony, az elsőkötti Pártenszlóger felesége, aki a selyemvánkósról tud valamit. Nem szeretnének azt a látszatot kelteni, mintha ugyanazért és ugyanúgy titkolóznának az olvasó előtt, ahogy regényünk narancsot érdemlő asszonyai. Nem attól félünk, hogy az olvasó, ha már idáig eljutott ebben a történetben, kíváncsisága gyorsan elégtétellel becsukja és félreteszi a könyvet; inkább az a régi költő lebeg szemünk előtt követendő példaként, akit Barkóczy Krisztina öreg édesanyja vakulásig olvasgatott, és aki részletesen elbeszéli, miképpen vigasztalta meg a leánya után kesergő Ceres istennőt a nagyhasú Baubo. Ez a költő az istennő ezüstös kacagását írja le szárnyaló vesszoraival, nem pedig a kacagás indítékát, azt a minden bizonnyal roppant mulatságos dolgot, amelyet állítólag meg lehetett pillantani Baubo széjjeltárt, kövér combjai közt.

Barkóczy Krisztinától azonban távol maradt a gyöngyöző kacagás, mert amit megtudott, a legkevésbé sem vigasztalta. Ha mérkőzhetnénk az említett régi költővel, aki éppoly könnyedén varázsolt magyar tájra Venus és Mars nászát, mint a porából megéledő fönixet, úgy a szégyenpír egymásra következő hullámainak iparkodnánk szavakba foglalni, valamint a pírban égő orcák oltására sietve

patakzó könnyeket. Égett az arcáról a bőr, szinte hámlott, miközben hallgatta Pártenslógerné tisztelettudóan sisszörgő hangját. Hát még ha értette is volna mindazt, amit a boldogtalan asszony elbeszél az ő meghitt württembergi tájszólásában! Lelki szemeivel így is pellengérhez kötözött, szalmakoszorús leányokat látott, küszöb alá beásott magzatokat, akik tavaszi estéken varangyosbéka alakjában hazajárnak, és más efféle szörnyűségeket.

Egy pillanatig arra gondolt, hivatja a tisztartót, Kereskényit, hogy tolmácsoljon. Csakhogy Pártenslógerné világosan értésére adta: szégyellni való titkáról harmadik személy, hát még férfi előtt nem hajlandó beszélni. Egyébként hiába is beszélt volna, mivel a tisztartó sem tudott szót érteni a sváb telepeseikkel, akik ezerszer is megbánták, hogy felkerekedtek szülőföldjükről, a sóhajtozva emlegetett Hajmátból, de már nem állt módjukban visszatérni.

Pártenslógerné még a többiekénél is elesettebb volt: mielőtt férje elszökött volna Völfárttal és Frávenhofferral együtt, rögtön érkezésük után eltemette mindkét kisgyermekét, és ez még szeptember végén volt; mire pedig a tisztartó a szökevények nyomába ért az egyre keményebb őszi hidegben, addigra Fróenhoffer javában haldoklott az ugyancsak menekülésre készülődő csegei sekrestyés nyári konyhájában, ugyanis elterjedt a hír, hogy a tokaji zendülők majd márciusban ismét összeverődnek, s akkor majd a katolikus papokkal együtt az egyházfiakat is kiherélik végig a Tisza mentén. Úgyhogy Kereskényi Jónás mindössze Völfártot vihetette vissza Nagykárolyba, mivel Pártenslógernének nyoma vészett; állítólag át akart menni Ároktőre, a Tisza túloldalára, és beszakadt alatta az akkor még vékony jég. Ráadásul Pártenslógerné, férjével együtt, lutheránus volt, ám ezt eltitkolták; így csak érkezésük után, a két kisgyermek temetésekor derült ki hovatarthatásuk. Ezek után a magára maradt Pártenslógernénak nemcsak a magyaroktól volt félnivalója, hanem túrnie kellett katolikus honfitársainak megvetését is, amely, tegyük hozzá, nem elsősorban vallási okokból fakadt.

Néhány napja bedobtak hozzá egy döglött macskát, hurokkal a nyakában; most könnyezve rimánkodott együttérzésért és pártfogásért. Ha Baubo példáját követi, talán akarata ellenére meg tudta volna nevetetni Barkóczy Krisztinát; ám egyszerű, szegény asszony lévén, megtört a csapások alatt, és csaknem eszét veszítette a gonosz arcokat rejtegető, sivár és idegen téli tájban. A maga módján ő is úgy érezte, vigaszra szorul.

Barkóczy Krisztina elnézegette a vele nagyjából egykorú asszony könnyektől felázott, kissé lapos, kissé már beesett arcát. Kötényéből gyógyfüveket húzgált elő, és azon töprengett: ha ő férfi volna, vajon támadna-e kedve kinyújtani kezét egy ilyen tányérszerű, kerek arc felé, hogy előbb letörölje a könnyeket, majd százannyit fakasszon? Aztán elszégyellte magát a gondolat miatt. Ily kétségbeesés nem illik, csak alantas lélekhez. Egy nagyra hivatott ember felesége, minél inkább magáénak érzi mások szenvedését, annál kevésbé omolhat össze tőle. Az előkelő asszony legékesebb díszé a lelki nagyság. Ez a kezdete minden fontos dolognak. Ennek révén akár a lehetetlen is megostromolható és legyőzhető.

Felállt, elsietett. Már csak mosolygott a selyemvánkos gondolatára; sőt játékos vidámsággal még azt is elképzelte, amint a vánkos megduzzad, mint egy felhő, úgyhogy eltakarja a tülekedő álmoképek elől megálmódójukat. Már egy cseppet sem bánta, hogy Menander, az ismeretlen alkotó róla nevezte el regé-

nyének hősnőjét; biztosra vette és büszke volt rá, hogy elhatalmasodó névrokona és képmása egy szerteágazó, rendkívüli bonyodalom felgombolyítása révén fog csodálatot ébreszteni, az ő nevében is. Elfulladó lélegzettel sietett fel az emeletre, hogy férje mellkasán kicserélje a mustárpépes borogatást. Ám a lépcsőfordulóban, a piactérre néző ablaknál megtorpant, mivel hirtelen eszébe jutott, hogy el kellene bocsátania Pártenslógernét, aki bizonyára még most is meredten bámul a távozó nagyasszony után, mélyeket lélegezve a megtiszteltetéstől.

Odaszólt Zsófinak, aki egy fiatal menyecske volt, a kertész felesége, kezében forró vízzel, vászoncsíkokkal és a mustárlisztes fazékkal, hogy: a szerencsétlen özvegynek nyomjatók, vigasztalás gyanánt, kezébe a narancsot, amelyet Senyneyi Katica mégiscsak itt felejtett Nagykárolyban, és különben is már teljesen összeaszalódott; úgyhogy Pártenslógerné, aki néhány év múlva ismét férjhez megy, és új családja körében, a többi életben maradt sváb telepessel együtt, szerencsésen átvészeli a Rákóczi-háború éveit, még a szatmári békekötés után húsz évvel is őrizgetni fogja a bíbictojás nagyságú gyümölcsmúmiát, és magasztalni a nagyságos asszony együttérző szívét.

Károlyi Sándor, nyilallások, szédülések és lázrohamok szüneteiben, hol a czenstochowai Fényes-dombot képzelte maga elé, a terebélyes bükkfákkal szegélyezett kocsiutat, amelynek mintha mennyországba vezető folytatása volna a cikcakkos erődítménysáncok fölé magasodó főtemplom; kint a fák tövében az árusokat a felgomolygó füstpamacsokkal és a százával nyomakodó búcsújáró népeket a hóborította folyóparton, odabent a Szűzanya megsötétedett képmását, amelyet Szent Lukács evangélista festett volt, és amelynek jelentőségét kiemelte az előtérben látható kilenc táblakép Erdély egyik régi kormányzójának, György barátnak életéről és meggyilkoltatásáról, aki a pálos rendhez tartozó lévén, bőkezű pártfogója volt a Fényes-dombi apátságnak; hol pedig Erdély mostani kormányzóját, Bánffy Györgyöt iparkodott sürgető levelekkel rávenni arra, hogy az újonnan kiépített szamosújvári és bánffyhunyadi helyőrségek számára vásároltassa fel a szálдобági üvegutóban készülő palackokat. Megérintve feleségének enyhülést hozó, hűvös kezétől, minduntalan azzal dicsekedett, hogy még halálos ágyán is előbb szállna ki belőle az élet-erő, mint a gazdálkodáshoz nélkülözhetetlen, józan üzleti érzék.

Többi tervének szövögetésével sem hagyott fel, miközben fuldoklott a forró mustárgőzben. Némelykor úgy képzelte, hogy odakint járt a kertben, és a kertész kunyhójában heveredett le holmi tetvektől hemzsező subára vagy hanyagul kiszárított, egymásra hajigált birkabőrökre, s onnét, fektéből irányítja a rakodást; vagy éppenséggel ő maga is felpattan, és tenni-venni kezd. Betegsége közepette is makacsul ragaszkodott hozzá, hogy bátyját kitelepíti a kertészkunyhóba, mivel tűrhetetlennek vélte, hogy a szabadult ember most már nem csupán orrafogyott vén Kiss Balázs, hanem többi cimborája számára is szabad bejárást követel.

Már az csakugyan ronda egy dolog, ha kirekesztjük testvérbátyánkat a szülői házból; de a szükség testvéri kapcsokat bont, és megköti a törvény szalagjait. Van, aki az apját kötötte láncra, mint egy sártól csimbókos, fogatlan vén komondort; más nemesember pedig (és az egész vármegyében tudvalevő, kiról van szó) három gyengeelméjű fiát senyveszti a csirkeólban, ahol történetünk előtt mintegy tizenöt évvel tartózkodtak utoljára csirkek. Nem szívesen hallunk a szív eldurvulásának példáiról, de még az ilyen esetekben sincsen semmi rendki-

vüli; ha pedig rossz magaviseletű fivérünket a kertészkunyhóba utasítjuk, az nem annyi, mintha el- és kitaszítanánk. Ellenkezőleg: lehetővé tesszük és ösztönözzük, hogy a maga lábára álljon, ám egyszersmind a fölötte gyakorolt felügyeletet is jelentősen szigorítjuk.

Nem is lehet rossz hely az a kertészkunyhó, elvégre Kártigám, illetve most már Krisztina grófnő is azért siet oda pillangóként repeső szívvel, hajnali harmatként ragyogó szemmel, hogy itt zárja őt karjai közé Tuszánói Sándor; de bizony a Lebu-ki csárda pillangóit nem fogjuk bebocsátani a kertészkunyhóba, sem a hetivásáron összeverődő ribancokat! Károlyi Sándor lázas képzeletében összeolvadt a két kertészkunyhó, a regénybeli és a valóságos; viszont hűvös kezű felesége mintha nem is ugyanaz a nő volna, aki három héttel ezelőtt, a mátraduzzanat kitörésének napján elégette Menander művének három és fél fejezetét, és azért csak annyit, mert a kézirat nagyobb részét Károlyi Sándor kimentette a lángok közül.

Krisztina grófnő a kertészkunyhóban egy asztalkán egy levélre bukkan, amely csakis neki szólhat, és amely számára mégsem olvasható, mert a sorok tükörrással vannak papírra vetve. Szerencsére tükör is lóg a kertészkunyhó sövényfalán, hogy a magány perceiben ki-ki szembesülhessen valódi önmagával. Krisztina grófnő, az egykori Kártigám a tükör elé tartja az ármányos fogalmazványt, amely egy Lorindó márkinőnek szóló szerelmi vallomás, Tuszánói Sándor herceg nevében; Aszpáziella bárónőt pedig, aki a fondorlatot leleplezhette volna, rezzenéstelen arcú lakájaival elraboltatta a szerelméért hiába sóvárgó Andró gróf, más néven Don Guzmán de Moreto y Sánchez.

A szépséges ifjú Krisztina grófnő felsikolt, mire a tükör mögül kilép Armand atya, a császár gyóntatója. Krisztina térdre hull, meggyónja sebzett szerelmét. Töredelmesen megvallja: bár nyelvében, vallásában és erkölcsében tökéletesen átalakult, olyannyira, hogy tulajdon testvérbátyja sem ismerne rá, ha e pillanatban kilépne a letűnt idők fátylai mögül, mindazonáltal a tükörből még mindig a régi képmás, az elhagyott Kártigám néz vissza rá. Szatmár vármegye főispánját érdekelte volna, a feloldozás mellé miféle bölcs tanácsot adott Armand atya, s hogy vajon Krisztinára vagy tükörképére rótt-e ki a penitenciát; ám a kéziratlap alsó része megégett, a rákövetkező lapokból pedig semmi sem maradt.

De hát volt Károlyi Sándornak a valóság fordulataival is gondja épp elég. Ahogy a Szegletház utca felől, hosszú álmatlan éjszaka után, bevilágított a sárgás télvégi nap, mintha lehántott venyigék nyalábja nyúlt volna be az ablakon; s ahogy ez a földöntúli seprű felkavarta a betegszobában a port (holott csupán Zsófi, a kertész felesége takarított és a lehető legnagyobb óvatossággal), mintha Menander művének szelleme gomolygott volna fel, miután egy láthatatlan palackból kiszabadították óvatlan kezek. Károlyi Sándor tíz éve meghalt apját látta maga előtt megláncolva, sárban hemperegve, baromfiólban kukorékolva; pedig valójában a szabadult embert vetítette lelki szemei elé a hagymázos képzelődés.

S mindeközben Zsófi, akit Borcsának hívtak azelőtt, mígnem Barkóczy Krisztina férjhez adta őt a kertészhez, és elnevezte Zsófinak, vidáman csivogta: milyen szép és jó lesz majd, férjével együtt, a kastély hátsó folyosóján lakniuk. Előre megsiratták a vert falú kertészkunyhót, ám alig várták, hogy kiköltözhessenek belőle.

Most már nemcsak a selyemvánkos miatt lángolt Barkóczy Krisztina orcája. Lehetetlen volt szó nélkül hagynia, hogy a szabadult ember nem jár istentiszte-

letre, és nem óhajt részesülni a bűnbocsánat szentségében. Ez túrhetetlen volt, mindenekelőtt az elvadult ember lelki üdvössége miatt, valamint azért is, mert féltő volt, hogy rossz példát mutat a szolgálknak és a mezőváros népének. Mátyás atya egyre gyakrabban hivatkozott az evangéliumnak ama jól ismert szakaszára, miszerint kell, hogy botránkozás essék, de jaj a botránkoztatónak. De ha úgy pillanthatnánk a hősnő lelkébe, mint a letűnt idő fátylai mögé, halványan pislákoló reményt vehetnénk észre. Barkóczy Krisztina úgy hallotta, hogy a régi Károlyi István, az ő egykori vőlegénye, mielőtt a szegedi hadjáratban nyoma vészett, istenfélő, szelíd ember volt; mert még a Boldogságos Szűz Mária társulatba is kérte felvételét Kassán; és az asszony még nem adta fel a reményt, hogy a szabadult ember arcvonásaira visszavetül egy soha nem látott, régi tükörkép.

Úgy képzelte: az undorító szörnyeteg, mihelyt a gyónás jótéteményében részesül, és teljesíti a rá mért vezeklést, visszaváltozik azzá a kiváló férfivá, akit ő nem ismert, és akit szívből szeretett. Most már tilos, hogy szeresse; viszont kíváncsi, hogy megismerje őt olyannak, amilyennek csak azért nem mutatkozik, mert a szenvedések miatt rút álcát visel arcvonásain és jellemén.

Az igazat megvallva, a szabadult embernek akkor sem lett volna könnyű gyónnia, ha szükségét érzi, mivel Mátyás atya, márpedig rajta kívül nem akadt más katolikus lelkipásztor a közelben, semmilyen szín alatt nem hallgatta volna meg, ugyanis egy ideje közös helyiségben sem volt hajlandó tartózkodni a pogány fenevadnak torkából kiböfentett bűntől szíjas mócsinggal és gonosz csonttal; ahogy Károlyi Istvánt egy alkalommal, miután az részegen arcul ütötte őt, és a hajánál fogva rángatta végig az udvaron, nevezni jónak látta.

Az atya, miután kieszközölte, hogy a szabadult ember addig ne ülhesen a közös asztalhoz, amíg tőle ünnepélyesen bocsánatot nem kér, a betolakodót látta minden lelki pokolvar kútfejének. Azt, hogy az illető titokban a kuruc haramiákkal szövetkezik, és öccsének, egyszersmind jótévőjének életére tör, még nem merte hangoztatni; elvégre vannak dolgok, amelyeket gondol az ember, de megvárja, míg mások helyette kimondják. Inkább arra célozgatott, hogy ilyen ember nem lehet katolikus, hanem csakis kálvinista; vagy éppenséggel áttért mohamedán hitre, hacsak nem teljesen hitetlen.

Így tehát a szabadult embernek, mire a kertész felesége befejezte a rendrakást, és a fájó mellkason kicserélődött a mustárpépes borogatás, amelyen a kifehéredő napsütésnek egy fényfoltja szinte gyökeret vert, fel kellett keresnie nagyságos öccsét a betegszobában. Ezúttal is részeg volt, szakadt, mocskos, bűdös. Arckifejezéséből ítélve, nem sokat érthetett öccse szavaiból, pedig az világosan megmondta, mit kíván tőle. Íme, bátyám uram, közeledik Gyümölcsoltó Boldogasszony napja; az én bátyám, a régi Károlyi István igaz római katolikus hiten lévén, egyszersmind a Boldogságos Szűz társulatnak is tagja volt; azért ha kegyelmed valóban Károlyi István, és az én igazi bátyám, úgy menjen be Szatmárra, gyónják meg és áldozzék ottan (ha már itt nálunk mindezt nem teheti), s hozzon róla írásos, pecsétes igazolást! (Szatmárrott a minoritáknak volt rendházuk, s bevett szokásuk volt katolikus földesurak jobbágynak, helyőrségbeli katonáknak, csavargóknak, sáncraboknak igazolást adni az elnyert feloldozásról.)

Azt lehetett hinni, a szabadult ember ellenkezni fog. Ő azonban szó nélkül fejet hajtott, kiment a kastélyból, és úgy, ahogy volt, rongyosan, részegen, gya-

logszerrel nekivágott az országútnak; alig lehetett visszahozni. Akkor aztán előszedtek a tárházból mindenféle régről maradt becses holmit: párducbőrt, kőcsagtollas forgót, vörös bársony süveget, tengerszín tafotával bélelt hamuszín atlasz dolmányt, selyempökönyeget, szablyát, hegyestőrt, ezüst sarkantyút és még sok más effélét. Olyan úri módon felöltöztették a szabadult embert, hogy a család gazdagságától kisimult a bőre, kifényesedett az arca; már csak az hiányzott, hogy megbecsülje magát egy kicsit.

Előhoztak egy paripát, aki hasonlított a régi Kerecsenre; az is volt a neve, Kerecsen. Egyik kezébe telt erszényt, másikba töltött pisztolyt adtak; ő felpattant a paripára, és a levegőbe lőtt. Már akkor sejthető volt, hogy Isten előbb-utóbb jelezni fogja rosszallását; és bizony a szabadult ember, amint fel s alá nyargalászott hirtelen jódollgában, csöppet sem olyannak látszott, mint aki a bűneit készül meggyónni, ki tudja, hány év mulasztás után. Károlyi Sándor, aki aznap kelt fel a betegágyból, sápadt volt és petyhüdt, és úgy áldogált a kastély előtt, mint egy rosszul kitömött állat. Három hajdút adott bátyja mellé az útra, hogy vigyázzanak rá és figyeljék minden lépését; azonkívül mindhárom hajdúra egy-egy levelet is bízott.

Az egyik levelet a szatmári helyőrség parancsnokának írta: Auersperg ezredes jóindulatába ajánlja fogságból szabadult bátyját, aki bűneit készül, melyek számosak, meggyónni a minoritáknál. A másik levél Ung vármegye főispánjának szólt: baráti szívvel értesíti Bercsényi Miklóst, hogy fogalmazványát az ország siralmas állapotjáról, annak jobbra fordítása végett, megkapta, megértette és támogatja. Történetünk idején adnia kellett Szatmár vármegyének havonta ezerkétszáz orális (vagyis a katonák személyes szükségletére való) porciót és nyolcszáz equilis (vagyis a lovak ellátására való) porciót, amely kenyérből, húsból és borból, illetve zabból, szénából és szalmából állt, ám gyakran pénzt kellett adni helyette. Az adóterhek és az alkotmány elleni támadások mellett ez volt a vármegyék legsúlyosabb sérelme. Minden évben ígéret hangzott el Bécsben, hogy a porcióterheket lejjebb szállítják, s minden évben emelték őket. Megüzente a nádornak a fölséges császár, hogy csak addig segítse őtet az ország, míg békét nem köt a törökkel, aztán pihenést enged; hanem Buda visszavívása óta már eltelt jó tizenegy esztendő, s a békeségre még mindig semmi remény.

A harmadik levél Kassára volt címezve, az ottani jezsuitáknak: arra kérte őket Károlyi Sándor, küldjenek egy jó erőben levő, fiatal pátert az elaggott Zsámbár Mátyás mellé.

Nagykárolyból Szatmára két nap alatt lehetett eljutni, mert az út, amely különben is kikerülte az Ecsedi-lápot, a kora tavaszi áradáskor járhatatlan volt, s így jókora kitérőt kellett tenni a Kraszna mentén fölfelé. Ha a szabadult ember nagyon siet, ötödnapp fog visszaérkezni dolga végezetten: addigra készen fog állni a kertészkunyhó, ahol életfogytig eltengődhet szabadlábán, mégis felügyelet alatt. Ám Károlyi Sándor úgy sejtette, miközben bátyja elvágtatott a kora tavaszi verőfényben, a három hajdútól kísérve, hogy addig fog csak sietni, míg el nem hagyja Nagykaroly határát, utána már nem annyira. Talán addig poroszkál majd a Kraszna mentén fölfelé, hogy végül Krasznabélteken találja magát; ott bezörget egy málladozó udvarház ablakán, és ajándék narancsot hámoztatva, selyemvánkoston megpihen. Úgy megpihen, ahogy majd a törökkel való békeség után az ország, az uralkodó ígérete szerint.

Vagy talán továbbmegy magas hegyek közé, hiszen vége a télnek: beveszi magát zölderdei zöldvárba. (Vagy, mint azt egy Selymes Péter nevű régi magyar költő mondta: „Homoródi tölgyek makkos kebelébe.” Károlyi Sándor azt azért nem szerette volna, ha a szabadult ember a homoródi erdők felé csavarog. Ott üzemel a szállodabágyi üveghuta, három palackfűvő és egy táblakészítő mesterrel: ilyen helyen, aki bolondoskodik, hamar megégeti magát.) Akkor majd nyugodt lélekkel mondhatja Károlyi Sándor, amit már a teremtés kezdetén is felhozott mentségül a gyarló ember: „Avagy őrzője vagyok-e az én testvéremnek?”

Így hát nem okozott volna rendkívüli meglepetést, ha a három hajdú a gondjaikra bízott férfiú nélkül tér vissza; ám teltek-múltak a napok, és a hajdúk éppúgy nem mutatkoztak, ahogy védencük sem. Helyettük Szegény Lipót, a világga kergetett nagygazosi juhászbojtár állított be. Azt az üzenetet hozta, hogy a nagyságos úr bátyja Szatmárott megbetegítette magát, s jelenleg is rosszul van, és a gyónásról szóló igazolásra még várni kell.

Magyarázatot is fűzött volna homályos értelmű szavaihoz, de Károlyi Sándor elkínzottan förmedt rá: takarodj a szemem elől! De mindjárt meg is gondolta magát, és utánaküldött valakit, hogy hívják vissza Lipót, szegényt. Sűrű faggyúszag terjengett az emeleti szobában, mintha a testből távozni kényszerülő mátrabetegség avasodott volna meg. Pedig csak annyi volt a faggyúszag eredete, hogy Lipót, miután kiszabadult a városi tömlőcből, visszakerülvén a farkasok miatt megfogyatkozott nagygazosi nyájhoz, új ingre és gatyára tett szert, amennyiben fejbe vágta és ötödmagával meztelenre vetkőztette Szappanyos Ferkót, aki az éjszaka sötétjében lyukat bontott a cserényfalba, és éppen bebújt volna, hogy néhány juhot magával vigyen; Lipót pedig az ily módon szerzett inget és gatyát először beáztatta friss tejbe, majd, miután kérgesre száradt, bedörzsölte faggyúval és korommal, hogy némi védelmet nyújtson az időjárás viszontagságai ellen.

Az olvasó talán emlékszik még rá, hogy Szegény Lipót és Kenyérkés Palkó az előző fejezet vége felé kerültek lakat alá. Ők, mint később elmondták, mindössze Csomborné ügyében kívántak szót emelni, akit jelenleg Nagy Mihálynénak hívnak, és Nyalábvárott morzsolja öreg napjait. Csomborné gyenge és gyámoltalan ahhoz, hogy pert indítson jogos örökrésze végett, amelyet boldogult Károlyi László hagyott rá. Különben is bízik a nagyságos vitézlő főispán úr emberségében és méltányosságában; azért hát eljöttünk, hogy szószólói legyünk.

Csakhow semmiképp sem kerülhattunk a nagyságos vitézlő főispán úr elé, mert még a tisztartó úrral sem beszélhattunk, a számvevő úr pedig nagyot nevetett, hogy: akkor inkább a hőembernek legyetek szószólói! Annak is fehér a teste, annak is elolvadnak a jogai, de annak legalább az orrába van dugva a répa!

Azért hát áristomba taszítottak bennünket ártatlanul, és hogy ott mennyit szenvedtünk, azt hiába is volna előszámlálni. Azt reméltük jámbor együgyűségünkben, hogy a törvényszék előtt, miközben tisztázódik ártatlanságunk, felpanaszolhatjuk Csomborné elsikkasztott igazságát is. Nem ez történt azonban; mert a fatolvajlásnak, amellyel Palkó és Lipót vádolva volt, az úriszék januári ülésszakán előkerültek a valódi tettesei, akik a sváb telepesek hazulról hozott szerszámaikat árusították a szatmári országos vásáron; így tehát Palkót és Lipót meg sem hallgatták. Amikor pedig nyolcheti és négy napi raboskodás után végre leoldották róluk a vasakat és kiengedték őket, nem sokáig őrizhették a nagy-

gazosi nyáját, mert a számvevő szolt nekik, hogy: elhordhatják magukat, fel is út, le is út. Még azt a szegyet is meg kellett érnie Lipótnak, hogy helyébe a rovvott múltú Szappanyos Ferkót szegódtették a nagygazosi nyájhoz; a számadó juhász pedig továbbra is az öreg Csontzörgető Máté Mihály volt.

Itt ígérjük meg az olvasónak, hogy Csomborné már nem sokáig fogja nélkülözni jogos örökségét. Mondanivalónk elrendezésétől függően talán a következő, de legkésőbb a következő utáni fejezetben váratlanul megkapja a császlai részbirtok és a hozzá tartozó kaszáló holtig tartó haszonélvezeti jogát. Már-már sajnáljuk, hogy nem léptetjük színre Csombornét; mert ha róla szólna történetünk, hamar eljuthatnánk a mérsékelten boldog befejezéshez.

Így azonban arról kell beszélünk, hogy Károlyi Sándor egy pillanatig elgyönyörködött a bezsírozott juhászlegény vakmerőségében. Szinte még le sem szedték róla a bilincset és a nyakvasat, de ő máris a kapu előtt mocorog megint, s miközben egy öszvér makacsságával erősködik, hogy a Szatmárból hozott üzenettel bocsássák a főispán úr elé, homlokára mintha szégyenpiros betűkkel volna írva: „bocsáss meg a rossz hír hozójának”. Az ingujjak fényesek és vastagok voltak, mint különböző irányba célzott ágyúcsövek, és a gatyaszárak, mint a Homoród-menti erdők tölgyfái, vagy mint egy-egy félbevágott bőségszaru.

Az ilyen emberrel kár volna gorombáskodni. Inkább érdemes megkérdezni tőle: kedves barátom, ugye mi már találkoztunk Pesten, Promberger Jakab malátás házában is? Nemde, Ahmed vagy, akit úgy hívnak, hogy Lipót? És ugye bár te vagy a szmirnai beglerbég egyetlen fia, aki, miután elszökött a nussdorfi sánctörtönből, ahová a spanyol király követe záratta ártatlanul, vészek és kalandok hosszú során át keresi hűgát, a Buda várának visszavívásakor keresztények fogságába esett Kártigám nevű török kisasszonyt.

Károlyi Sándor diadalmasan mosolygott, bár még mindig olyan gyengének érezte magát, mint aki halálos ágyából kecmergett ki egy pillanatra. Majd ő most helyrehozza mindazt, amit felesége, az áldott jó lélek, szándéka ellenére összezavart! Majd ő elmagyarázza ennek a jobb sorsra érdemes ifjúnak, honnan jövének, merre tartunk és kik vagyunk! Kedves barátom, tudod-e, mik azok a római fabulák vagy románhistóriák?

Szegény Lipót arca eltorzult a rémülettől. Minden bizonnal félreértett valamit. Alig tudott néhány összefüggéstelen szót kinyögni. Hogy ő nem járt iskolába és nem ért az olyan tudós dolgokhoz, amikről a főispán úr beszél; ő tömlöc-ben fetrengett vasra verve, és a vasak helyén most is kilátszik az eleven hús. Ráadásul azt a csekély megélhetését is elveszítette, ami eddig volt.

Károlyi Sándornak kedve lett volna megsimogatni a faggyúba mártott ifjút. Kedves barátom, ha nem tudod is, mik azok a római fabulák, azt ugye tudod, ki az a Kölcsey Gábor? Ne sápadozz, nem akarok semmi rosszat neked; elég annyit mondanom, hogy Túristvándiban lakik, és lerajzolta képmásodat még az elmúlt nyáron. Itt van, tessék, megnézheted. Szegény Lipót mély tisztelettel bámulta a Kiss Albert ellen kibocsátott körözőlevelet, amelynek hátoldaláról mintha tükörképe nézett volna vissza rá; látszott a mozdulatain, hogy nem tud olvasni. Mégis odahajolt Károlyi Sándorhoz, és a fülébe súgott valamit.

Nem hallottuk, mit súgott, ám úgy képzeljük, azt akarta a főispán úr tudomására hozni, hogy ő tudja, hol bujkál Kiss Albert; vagy talán egy helynevet is

mondott. Mire Károlyi Sándor kézen fogta Lipótot, és hátravezette az üvegházhoz, ahol Barkóczy Krisztina féltve őrzött növényei vészelték át a telet. Intett a kertésznek, hogy távozzék, majd ráparancsolt Lipótra, s közben reszketett a gyengeségtől, hogy bújjék be az üvegfalak közé, a titkot súgja bele egy üres virágosládába, és temesse be földdel.

Amikor aztán Lipót kijött az üvegházból, Károlyi Sándor odaszólt neki, hogy: a megélhetése miatt pedig ne aggódjék, majd a fülébe súgott valamit, aminek az lehetett a lényege, hogy: Csomborné, ha kíván valamit, ne üzenessen, hanem jöjjön és kérje el. (Mintha tudta volna, hogy Csombornéval úgysem fogunk találkozni.) Végül pedig, nem törődve azzal, hogy meglátják a cselédek, magához ölelte Szegény Lipótot.

És ami annyira meglepő, hogy alig tudjuk megmagyarázni: rögtön utána legalább akkora megkönnyebbülést érzett, mint egy sikeres érvágás nyomán. Szólt, hogy szellőztessék ki a szobáját, húzzák át az ágyat; egészséges napjainak megszokott ruházatában feszítve olyan érzése volt, mintha lidérces álmot hagyott volna maga mögött.

Lelkiismeretes elbeszélőként szeretnénk őt minél tovább megtartani ebben a viselkedésben, hogy közben előkészíthessük azokat az eseményeket, amelyekbe a mostani fejezetnek torkollnia kell, s amelyekből kiderülhet, hogy az ablakon kiszellőzött lidércnyomás visszaszivárog a padló résein. Úgy érezzük azonban, hogy a pusztá események vagy azok nyomai önmagukban keveset mondanak. Ha az üvegházat, amely Barkóczy Krisztina életének legszebb ékessége volt, egy halom recsegő szilánkká változtatjuk; ha a kápolnadombra ültetett kis meggyfát, amely a kis Lackóval volt egyidős, de már termett rajta némi gyümölcs, kiszaggatott gyökérrel fektetjük a földre, vagy ha akár történetünk égboltozatáig emelkedünk, hogy azon vérző sebet mutassunk: mindez nem érzékelteti a történetünket magával ragadó erő céltudatos értelmetlenségét.

A szabadult ember ugyanis visszatért.

Először is mint álmokép jött vissza. Barkóczy Krisztina egyik éjjel, a márciusi eső egyhangú kopogása közepette azt álmodta, hogy valaki bemászik az ablakon. Arcába világít a felkapaszkodónak, s akkor látja, hogy a szabadult ember az; még a szagát is érzi. Azonnal felriadt: egyedül volt a szobában, és az ablakra ráhajtott erős fatáblákon érintetlen volt a keresztpánt. Akkor vette csak észre, hogy a fáradtság miatt ruhástul dőlt le a megvetett ágyra, még a gyertyát sem fújta el. Fázott a hideg szobában, pedig a gyertya hosszából ítélve, nem sokat alhatott. Még egyszer megrázta az ablakrezeszt, majd levetkőzött, elfújta a gyertyát, és bebújt az ágyba.

Ekkor azonban folytatódott az álom. A szabadult ember leugrott az ablakpárkányról, és megállt az ágy előtt. Egyik kezében a minoriták által kiállított igazolás lobogott, ám oly friss volt még, hogy meg sem száradt rajta a tinta, úgyhogy egy kendővel kellett felitatni a sorokat; a másik kezével a liliomos gyűrűt nyújtotta, amelyet Károlyi Sándor, mindjárt hazaérkezése után, gondosan elzárt. Ekkor vette csak észre az asszony, hogy vakmerő látogatója milyen fiatal, milyen szép; íme hát az ő vőlegénye! Felhúzta a liliomos gyűrűt a dalia ujjára, s az oly gyöngéden szorította meg a kezét, hogy Barkóczy Krisztinának – álmában – összehúzódott, majd pedig tágra nyílt az egész belseje. S még ugyanabban a pillanatban, csodák csodája, kinőtt a kis asztalka lapjából egy karcsú liliomszál

és két tulipán, amelyek egymás felé hajoltak, és összeborultak; betöltötte a kis hálókamrát a bódító illat. Csakhogy Barkóczy Krisztina haragudott a szépséges ifjúra: hogy merészel bemászni az ablakán, és miért csak most jön, annyi sok esztendő után?

Fellobbanó dühében megcsavarta a liliomszálat, és kitépte az asztalkából; mire az álmokép felnyögött, és kitekeredett nyakkal zuhant végig a padlón.

Barkóczy Krisztina saját sikolyaira ébredt. Az ajtaján dörömbölő szolgát elküldte, hogy aludjék tovább, mert hosszú még az éjszaka; majd a virágillattól elbódulva ő is mély álomba merült. Hajnalban felserkenvén, meglepődve látta, hogy az asztalkán ott hever egy elszáradt liliomszál; még a nyár elején szakíthatta valaki a virágoskertben. Egészen meg volt csavarodva a szára. Nem volt azonban érkezése a liliumra figyelni, mert amint öltözködni kezdett volna, valami fekete mintázatot vett észre a pendelyén: akárha valaki teleírta volna. Vagy még inkább, mintha valaki egy teleírt papirost itatott volna fel. A szavak, mondatok tükörfordítottan rajzolódtak ki a hófehér szöveten.

Említettük már, hogy akadt a nagykárolyi kastélyban egy tükör, amelynek, lévén Selymes Péter ajándéka, volt némi köze a költészethez, és hogy éppen Barkóczy Krisztina szobájában volt felakasztva. Az álomittas asszony odalépett a falhoz, magasba emelte pendelyét, és izgatottan bámult a tükörben homályosan kiolvasható szövegre. Magunk is szívesen belenézni a tükörbe, hogy a felitatott mondanivalóval egyidejűleg ismerkedjék meg a hősnő és az olvasó, csakhogy erre nem jut időnk. Mert amint Barkóczy Krisztina magasba emelte pendelyét, egyszerre csak észrevett valamit a testén, amiből arra kellett következtetnie, hogy az éjszakai látogatásnak csak egy része volt álom. Rövidlátó lévén, egy pillanatra közelebb hajolt, majd hátravetette magát, és arcát kezébe temetve zokogni kezdett. Egész napra bezárkózott a szobájába, még az ételt sem fogadta el; csupán egy korsó vizet vett magához. Hagyjuk most magára megbántottságával és szegényével. Mostantól pontosan tudja, mivel van a selyemvánkös kitömve; és a viszolygás, amelyet eddig érzett a szabadult emberrel szemben, átváltozott izzó gyűlöletté.

Pedig a szabadult embernek még ezután is csak a híre jött. A hírt ezúttal Kenyérkés Palkó hozta, mivel Auersperg ezredes, akivel az úri módon felöltöztetett Károlyi István rögtön az első éjszakát végigpoharazta, mindhárom hajdút elzáratta a helyőrségi fogdába, hogy háborítatlanul tanulmányozhassa a tőlük elszedett három levelet, amelyek közül csak az egyiknek volt ő a címzettje, de mindhármójuk tartalma iránt élénk érdeklődést mutatott.

Ehhez képest korántsem volt meglepő, hogy nagyságod bátyja feléjük sem nézett a minoritáknak, és nemhogy esze ágában sem volt bűnbocsánatért folyamodni, hanem egy álló héten át annyit részegeskedett, hogy végül már a félig megemészített borral együtt a lelkét is majdnem kiokádta; megbocsásson vitézlő nagyságod a valóságnak megfelelő csúf szavakért.

Annyiféle jó bort kiokádott az a derék ember, hogy a fél világ a csodájára járt volna, ha meghallja hírét; és ahogy dőlt a száján (Kenyérkés Palkónak) a sok furmint, hárslevelű, fehér mézes, bakator, balafánt, gohér (amilyen szőlők és borok divatoztak történetünk idején), meglátszott rajta, hogy még poshadt vízből is milyen keveset kapott a városi tömlőben.

Hiszen jobb is lett volna, ha megmarad a bornál; mert az olyan ember, aki há-

romszor egymás után dob három kockával tizenhetet (ami köztudottan a legrosszabb dobás), az ne csodálkozzék, ha lerángatják róla drágalátos köntösét és dolmányát. Lett is ebből egy kis döflődés; de azért azt állítani, hogy Csuba Gyuri kiomlott beleit ezért rángatták utca hosszat a kutyák, még Auersperg ezredes úr szerint is orcátlan hazugság. Így beszélt Kenyérkés Palkó: jóízűen kezdte, mint azt a bőséges vacsorát, amelyben soha nem volt része, majd egyre sietősebben, rágalatlanul adta elő mondandóját, mint aki fél, és joggal, hogy nem hallgatják végig.

Hanem ez még mind semmi; mert ami ezután következik, nagyságos uram és kegyes jóakaróm, az már igazán furcsa egy eset! Bujdosó Király Dávid legyen a nevem, ha ehhez foghatót valaha is hallottam e világon való életemben! (Ezt már olyan szaporán és egyhangúan hadarta Kenyérkés Palkó, mint aki sejti, hogy e világon való élete nem tart már sokáig. És valóban: amikor sarjadni kezd a tavaszi nád, híre megy majd, hogy a világgá kergetett Kenyérkés Palkó elkóborolt a lápon, és a Csicsor-laponyag tájékán, ahol a föld alatt ég a tűzeg, belezuhan egy izzó gödörbe. Mi azonban a magunk részéről gondoskodni fogunk róla, hogy rövidesen színre lépjen egy újabb szereplő, akit úgy fognak hívni, hogy Bujdosó Király Dávid.)

Nagyságos uram bátyja, miközben kockázott és részegeskedett, részegségében egyik este, cimboráival együtt, kitántorgott az akasztódombhoz, ahol Csuba Gyuri testvérenek hűlő teteme himbálódzott a hideg szélben. Intette nagyságos uram bátyját Kiss Balázs elégszer, hogy nem jó dolog tréfálni a halottakkal; de ő csak nevetett. Póznával bökdöste a holttest oldalát, és azt bömbölte: hinta-palinta; majd az akasztódombnak arra a foltjára húgyozott, ahol a mandragóragyökér fogantatik. Megbocsásson vitézlő nagyságod a valóságnak megfelelő csúf szavakért.

Végül azt kiáltotta: ő bizony nem fél a halottaktól, minthogy Istentől sem fél. Isten lezúditja mennykövét a földre, ő meg az égbe lő két pisztolyából három golyót. (Az egyik pisztolynak két csöve volt, a másiknak csak egy.) Már nyúlt is a pisztolyok után, de a semmibe markolt, mert előzőleg mind a kettőt elveszítette kockán. Akkor tehát, hogy megmutassa, mennyire bátor: egy darab kenyeret nyomott az akasztott ember kezébe, és meghívta szállásunkra. Gyere, Csuba, megiszunk egy pohár bort; látogass meg, ha tudsz!

Azután éjszaka szerencséje volt, és kockán visszanyerte mindkét pisztolyát. Aztán tegnap elfogadta a meghívást az akasztott ember, a Csuba Gyuri tolvaj öccse, és meglátogatta nagyságod bátyját a fogadóban; de már addigra mindkét szemét kicsipdesték a madarak. Megbocsásson vitézlő nagyságod a csúf szavakért: nem bolondultam meg, és részeg is csak egy kicsit vagyok. Aztán itt jön ő maga!

Csakugyan: álomképe és híre után jött a szabadult ember a maga hús-vér mi-voltában; csak úgy lobogott rajta a borjúsájú fehér ing, amint vágatott a kastély felé. Pirongatta őt Károlyi Sándor: bátyám uram, ez már több a soknál! Nemhogy igazolást nem hozott a gyónásról kegyelmed, de még csak be sem tette a lábát a templomba. Felelte a másik ember, de még csak le sem szállt a lováról, akit Kerecsennek hívtak: gyóntam én a bitófánál; és köpött amúgy lóhátról. És az lett kiróva penitenciaként, hogy összezúzzam a hamis mennyboltozatot! Mondta, és nekirúgatott az üvegháznak, amely panaszos csörömpöléssel összerogyott. Majd megsarkantyúzta ifjabb Kerecsent, aki nem látszott valami na-

gyon kimerültnék (talán előzőleg megpihentek Domahidán), és mielőtt bárki felocsúdíhatott volna, átugratott a kerítésen. Vágtatott ki a házak közül a bobáldi úton, egyenest a kápolnadomb felé.

A kápolnadomb alatt, Nagykárolynak az Ecsedi-láppal határos, Bobáld és Gencs felé eső részén éppen határjárás zajlott: a sváb telepéseknek mutatta meg a mezőváros elöljárósága, hol végződik Nagykároly területe, s hol kezdődnek a tilalmas földek. Újabb szőlőtelepítésről volt szó, de hangosabb volt a kíváncsiszkodó kisfiúk sivalkodása, akik közül minden oszlopnál vagy cöveknél elkaptak és elnáspángoltak egyet-egyet, hogy egész életükre jól megjegyezzék a kijelölt határpont helyét. Történetünk idején uralkodó felfogás volt, hogy a fájdalom a tanulás fő előmozdítója és az emlékezet serkentő órája. Egyébiránt a felnőtt férfiak figyelmes megfontoltságába is vegyült némi rettegés, mivel még nem tudtak jól magyarul, és a szót félreértve, némelyek határjárás helyett tatárjárásra számítottak.

Nehéz volna néhány szóval érzékeltetnünk, milyen súlyos kő hullott le a szívekről, amikor vérszomjas tatárhorda helyett egyetlen magányos lovas bukkant fel a kápolnadombon; a nagyságos úr bolond fivére, lobogó fehér felhők alatt lobogó fehér ingben. Ám a fellélegző telepések érzéseit nem osztotta mindenki: egy asszony sikolya hallatszott a kápolna felől. Az események szerencsétlen összejatszása révén ott állt Barkóczy Krisztina, aki szégyenletes álmából felocsúdva, éppen aznap vitte ki Lackót a virágba borult meggyfához. Gyümölcsoltó Boldogasszony tiszteletére a kis meggyfa is fehérén lobogott, hirdelve a fiatalságot, ígérve az életet és a megújuló Magyarország békés gyarapodását. Sajnos már nem sokáig, csupán mostani bekezdésünk végéig fog lobogni fehérén; öntudatlan életének néhány sorral lejjebb mindjárt vége szakad. Barkóczy Krisztina kipirult arccal, szikrázó szemekkel kiáltott rá a szabadult emberre, s közben egy ősz hajtincse kiszabadult a főkötő alól: mit akar itt kend? Pihenni akar kend? Kendnek itt semmi keresnivalója; eltakarodjék innét kend, míg szépen vagyunk!

Mire a szabadult ember csúnyán elröhögte magát, leugrott a lováról, és azt lassan, kényelmesen odakötötte a kápolna ajtajához. Hogy márpedig ő igenis pihenni akar. Selyemvankoson pihenni, piros narancsot bontogatni. És a kis Lackót félretolva, szép lassú léptekkel megindult az asszony felé, aki torka szakadtából segítségért kiáltozott. Erre pedig nem is lett volna szükség, mert a határjáró telepések már percekkel azelőtt abbahagyták az éppen sorra került fiúcska püfölését, és a bírák intésére minden oldalról kapaszkodni kezdtek fölfelé. Éppen akkor érkeztek a dombtetőre, amikor Barkóczy Krisztina hajfűrtjei már ugyanúgy libegtek a szélben, mint odafönt a felhők. Hát jól van, szólt a szabadult ember, miután körülnézett, és eleresztette az asszonyt; ha nem lehet pihenni, hát akkor megmutatom, hogy milyen rettenetes fanyűvő az ember! Azzal nekihuzakodott, és mint a mesebeli óriások vagy mint Ariosto eposzában Örjögő Lóránt, pusztá kézzel kiszaggatta a földből a kis meggyfát, amelynek csodával határos történetét egy korábbi fejezetben már elbeszéltük.

Ekkor azonban látva, hogy a telepések mindenfelől körülveszik, és egyre közelebb lépnek hozzá: kirántotta kardját, és akkorákat suhogtatott a levegőbe, mintha állig felfegyverzett janicsárok gyűrűjéből kellene kitörnien. A svábok felhördültek, és hátráltak néhány lépést. Békés természetűek lévén, legfeljebb a ká-

polna mellett heverő féltéglákkal hajigálhatták volna meg a dühöngő vadembert, de nem vehették biztosra, hogy dicséretet kapnának érte.

A szabadult ember most még csúnyábban röhögött, mint az imént; olyasmiket kiabált, hogy kurva anyád, meg hogy bassza teremtetted, meg a svábok kedvéért azt is, hogy sejsze. S ahányat ordított, annyit vágott a fácskára: sok csatában járt vitéz kardjával miszlikbe aprította a virágzó kis meggyfát.

De még nem volt vége a gáztettek sorának. Mert a főispán úr testvére most előrántotta egyik pisztolyát, és azt kiáltotta, hogy ő a Jóistent is agyonlövi, ha nem lehet pihenni. És az ég felé fordította pisztolyát.

Ettől már csakugyan megrémültek a körülötte állók. Mert ha a Jóisten elbúsulja magát, és haragjában kiméri a büntetést, úgy azt személyválogatás nélkül fogja tenni; ahol egyvalaki káromolja, ott Ő mindenkit sújt. Sírva kérelték a szabadult embert: inkább közénk lőj, ne az égbe! Ne lődd meg az eget!

Mire a szabadult ember kaján pofát vágott, és úgy röhögött, mint ördög a földi bodzán, és az egyik pisztolyával kétszer belelőtt az égbe, aztán a másik pisztolyával még egyszer. És pufók arcából fújkálta a füstölgő csöveket, miközben a svábok égneek meredő hajjal hátráltak tovább, mert attól féltek, hogy a derült égből lecsap közéjük a mennykő.

Csak hogy semmiféle mennykő nem csapott le. Annyi történt mindössze, hogy odafönt a magasban megállt a szél, és megállt a kápolnadomb fölött az egyik fehéren gomolygó felhő. Abból a felhőből cseppek hullottak a domb tetejére, halványpiros cseppek; mintha vér keveredett volna vízzel.

A főispán úr bátyjának fehér ingét egészen ellepték a piros foltok: virítottak, mint a pipacs.

Így esett, hogy a szabadult ember mégsem költözött be a kertész kunyhójába; mert még aznap, mielőtt az áristomból kiengedett hajdúk hazavánszorogtak volna Szatmárból, Károlyi Sándor szekérre ültette bátyját, és elvitette az olcsvai udvarházba, ahol a család a legsúlyosabb háborúságok elől szokta meghúzni magát. Így hát a fejezet végén egy kis időre szem elől tévesztjük szabadult emberünket; ám ez nem is baj, mivel szüksége lesz némi pihenésre, az imént művelt garázdaságok után, s főleg ama viszontagságok előtt, amelyek várnak rá.

Mielőtt azonban lezárnánk ezt a fejezetet, röviden elmondjuk, miről szólt az a szöveg, amely egyszersmind szöveget is volt, hiszen egy ledobott pendelybe volt beleivódva. Arról szól, hogy Nápolyban, ahol a pástorleánynak öltözött Krisztina grófnő Tuszánói Sándor herceggel partra száll, és egy ártatlan, de hosszú körülírásban kifejeződő csók után gyűrűt váltanak, egyszerre csak rettenetes tűzvész tör ki. Mintha Plinius híres leírása után másfélezer évvel ismét lángfelhőt lövellne az égre a Vezúv. Mintha lángokban állna az egész föld, és dagadó vitorlájú hajókkal a hátán a tenger. Mintha az egész világot, akár egy eretnek szerző értekezését, máglyára vetette volna egy haragos kéz! Tuszánói Sándor herceg és a pástorruhába öltözött Krisztina grófnő kézen fogva rohannak füstlepte sikátorokon át. Fölöttük röpköd Cupido, öt éves forma szárnyas fiúcska.

Végül egy magaslaton két ágyút pillantanak meg. Tuszánói Sándor az egyikből két lövést, a másikból egyet ad le az ég felé, mire az összetorlódó felhőkből sűrű zápor szakad le. Ám hiába, mert a lángok mintha dacolnának még a vízőzonnal is.

A felitatott szövegrész itt megszakad. A pendely ki lett mosva.

Hazám

*A Damasa-szakadék, ami a semmi
leheletét hozza egész a világ színéig,
pedig csak a sziklák közül; a szurdok
Szentkútnál a zarándoktemplom mögött,
ahol a forrást rossz irányban keresve
olyan folyosóba jutottam, mely az erdőn
át a hó, az avar és a lösz színe alá vezet,
a Vértes Bakonymérőről nézve (mintha
a saját körvonalai után fordulna, akár a nap-
raforgó után a nap), a Mecsek alagútjai,
melyeken igen és nem, tét és tétlenség
cérnáját bújtatja át egy épp nem
arra járó vonat, a Tisza elöntött ártere
egy késő őszi napon, amikor hídnak
tűnik a töltés, és egy vaddisznó hiába
küzd az alatta átömlő vízsugárral, viszi már
az örvénylés, de nem Szeged felé, hanem a
Bodrogon át Pataknak, ahol egy kövekre
kiült harcsa halássza majd ki, maga elé állítja,
és tanácsokat ad neki, amíg vízben
felpuhult bőre be nem szakad, és ki nem
száll az odúból egy rőfnyi szitakötő;
az ültetett erdők Mikebuda és Nagykőrös
között, merre a sarki szél körömcipőben
üget a bokáig érő csalánban, Büdös-kút
a Keszthelyi-hegységben, ahol akkora lepkét
láttam haldokolni, amekkorát se élve, se holtan
nem láttam azóta se, az átváltozás nagyította
föl, szárnya, mint tankönyv két lapja terült
a lapulevelekre, de nem tudtam elolvasni
a szöveget, mert nem ismerem azt az írást,
és képtelen vagyok kivenni két egyforma szín
határait; a Börzsöny ugrása a Dunába, nyomában
a sziklákon csak olajfaszerűen csenevész,
göcsörtös tölgyfa nő, és az árnyékában
kőkörcsin, őszi kikerics, ugrás ez is: a vízből
keringő sirályokat ver föl, föléljük két héja
fröccsen, még magasabbra egy holló, nincs*

*bűn, amiért ne kéne lakolnunk, a Balaton
megbillenti a Tihanyi-félszigetet, és hagyja,
hogyan a Belső-tó kiömöljön fönről; árvíz
és árszárazság csapnak össze a kunsági
homokban, zúzmarát borítva egy viperára;
két saras lábnyomában, a Tisza- és a Velencei-
tóban, az egy testté összevarrt
Többisten áll: terpeszben, buggyos
gatyája a Csepel-szigetet veri, törökiül
beszél vagy lappul, a nadrág becsípődik
a hév áramszedőjébe, vékony szövete
végigszakad, és elpattan a burok,
amit a van-tól, az egy-től védené. A szörny
eltűnik, csak egy fűkalász ingatja
könnyű, zöld fejét.*

Az ég-kabátú ember

*Aki azt mondja nekem: két napot
újra az anyám méhében töltöttem,
aztán játékaik közé telepszik,
és hiába fűtünk, a vállán
lazán odadobott kék kabát,
a hideg ne bántsa, hiszen
a világon kívül nincs semmije,
elindul a mackók sorfala
közt, mint aki valami bizonyosat
tud, mint akit a magzatvíz
bebalzsamozott az innenső életre.*

*A kék kabát kapucnija
hanyagul a hátára csüng,
a bélése szürke, mint
a felhős idő, az ujjak
üresek, nem bábozik
velük senki, az egyikben
vakond alszik, a másikban
egér, és a két zsebbe sütni
való gesztenye van tömve.*

*A külvilágból továbbra is
befeje tart. Nem akarok töletek
soha elköltözni, mondja,*

hidat épít két fotel közé,
végül belép a bútoroktól
zsúfolt szobába, ahol a vesztés
is határt szab magának, és
gyertyalángként imbolyog a jó.
Mit csináltál ott két napig,
kérdzem, hogyan kaptál levegőt?
A köldökszinór siklóként sziszeg
a padlón. Lenyeli az almát,
amit idáig hozott. És szétfoszlik,
mint maga az ég a csillagász
csőbe bújt pillantása alatt.

MÉSZÁROS SÁNDOR

ISTEN, HAZA, CSALÁD – AMERIKÁBÓL*

Vörös István: A darázs tanításai

Nem kedvelem, ha nyilvánosan dicsérnek egy költőt. A klasszikusokat azért lehet, azt már megszoktam, de kortárs költők esetében kissé feszélyező érzés. Vannak persze jelentős kivételek, mint amikor az áldott emlékü nyolcvanas években egy költő a társaság arcába vágta az igazságot: „Ti klasszikusok vagytok, de én – zseni!” Nos, valóban, ez az alapdallama minden dicséretnek. Dicsérni viszont nem lehet elég jól és főleg eleget, különösen költőket nem, akiknél a hiúság munkafeltétel és -ártalom. Ám a hiúság, tudjuk jól, falánk állat, mindennap enni kér.

Hölgyeim és Uraim! Elv- és Polgártársak! Ne etessük a költőket! Vagy csak módjával.

Vörös Istvánt többnyire dicsérni szokták – a jelenlétemben. Ami kétségkívül helyénvaló, csak bosszantó. Engem legalábbis hosszú évekig bosszantott. Mert már régen bele-törődtem abba, hogy kiváló irodalomértők sem fukarkodnak a jelzőkkel, ha fiatal tehetségeket fedezhetnek fel, nulla kockázattal, aztán csendesesen ejtik, amikor a harmas úthoz érnek. Igaz, ennél csak az kínosabb, ha hűségesen kitartanak, és a harmadvonalt tolják fel elsőnek, mert egy szintet mindenki tévedhet. A kortárs magyar irodalom azért szép, mert általában harminc Goethe van benne egyszerre. Van, amikor kevesebb, de azt apálynak nevezik. Ezek a szerencsésebb periódusok.

Az elmúlt tíz-tizenöt év ilyen szerencsés időszak a magyar lírában: nem volt annyira fontos, sőt szent ügy a költészet, így mindjárt lett néhány kiváló és jó költőnk. Akiket – kis túlzással! – a kutya sem olvas. Háromszáz példányos kutyák. Vörös Istvánnak állítólag ennyi példányban adták ki gyűjteményes verseskötetét, *A szelídekre várva* címűt. Ezt egyáltalán

* Elhangzott 2000. április 23-án a VII. Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon.

nem becsülném le, mert szerintem ritkán van ennél több versértő egy-egy korszakban, ám talán mégis jobb lenne, ha többen olvasnák őt és más kortársait. Éppen ezért arra gondoltam, hogy jobban járna, ha szidalmaznám. Vagyis úgy dicsérném, ahogy a médiában és a napilapokban szokás. Nem a verseiről, költői nyelvéről és poétikai újdonságáról beszélnek, hanem például kiemelném a morális tartását, mert enélkül fabatkát sem ér egy költő. Kicsit avítasabb helyeken még az úgynevezett költői küldetéséről is áriáznék. De talán a legbiztosabb, ha politikailag dicsérném, azaz gyanúsíthatnám. Hogy milyen jól felismerte a Bach-rendszer ellentmondásait, bár a kiegyezést opportunistá módon helyeselte. A harmincas években pedig eltévedt, ez az igazság: előbb a mozgalommal mátkázódott el, de szerencsére időjében kiábrándult, majd ideig-óráig flörtölt a másik mozgalommal is, ám ennek alig van nyoma a költészetében, míg szűk körben félreérthető kijelentéseket tett. Sztalinista verseit később megtagadta, a maoizmusig nem jutott el, ellenben hitt, és ez roppant fontos, mert a hit hegyeket mozgat, ugye. Mindazonáltal később néha elfogadta a kultúra legfőbb urának vacsorameghívásait, de ez sajnos aljas rágalom, mert az újabb kutatások bebizonyították, hogy nem szerette a bagulyást, ezért más, nem kevésbé jelentős vacsorameghívásoknak tett eleget, amelyek roppant progresszív és ellenálló vacsorák voltak azokban a legendás időkben.

Mostani világnézeti-politikai útkereséséről, gyötrelmes vívódásairól meglehetősen keveset tudunk. Ha jól látom, Vörös István igazi kisgazda lehet, mivel verseiben állandóan visszatér az Isten-haza-család tematikus szentháromsága, némi szabadelvű léhasággal ugyan, mert ha jól megkaparjuk, akkor ott talán nemcsak egy nőről van szó. Ugye, ugye. A bánatot, a melankolikus révedezéseket és az öngyilkos gondolatokat pedig egyáltalán nem helyeslem. Mellette szól viszont, hogy Bakonymérőt, e szívének oly kedves kislehet eddig három elégiában örököltette meg, ami a legelkötelezettebb földmunkás és polgári költőnek is dicséretére válnék. Várjuk a folytatást! Titkos munkáspárti és miépes vonzalmaira utalhat, hogy bár költészetében nem rajong Amerikáért, mégis volt képe hosszasan elidőzni ott és körülnézni.

Elég vicces, nem? Szerintem igen, csak azért nincs kedvem nevetni rajta, mert a költészetről való beszéd a szélesebb nyilvánosság előtt nagyjából ezeket a szólamokat variálja. Ha meg valamiért nem, akkor azt még háromszázan sem olvassák. Sőt ezzel már szakmabeliek is el-eldicselkednek, mennyire nem értik az ún. kortárs magyar költészetet és (líra)kritikát. Aztán van még az az ájult-csodálkozó hang, hogy ah, a mesterség!, hogy a költő képes megírni például egy szonettet!

Igy és erről szeretnék még egy kicsit fuvolázni. Mert ez engem önmagában nem hat meg és nem is érdekel. Még szép, hogy meg bír írni egy szonettet! – ilyen rettenetes magyarsággal mondván. Ettől nem érdemes elájulni, mivel különben nem költő a derék, hiszen nem ismeri a mesterségét. Még akkor is így van, ha soha nem írt verset ebben a formában. Nos, Vörös Istvánról többnyire ilyen érveket hallottam-olvastam azoktól, akik lelkesen dicsérték. Ez bosszantott, és nem figyeltem rá. Az ember nem állandóan és folyamatosan figyeli kortársait. Inkább csak úgy, váratlanul észreveszi. Jó esetben.

Legalábbis én véletlenül vettem észre. Egy autóbuszos versét, *Távolsági járat* a címe, ahol „Egy elég jó nő ül srégen mellettem, / az ujján műköröm, a kezében játékkálat. / Ilyen lenne Isten, / ha nő lenne. Rendszertelenül / menstruálna. Körmével / hátunkról a bőrt, miközben / gügyögve játszana, lekaparná.” De nem olvasom tovább, pedig elég érdekes, hogy mi történik a későbbiekben a vers terében az utazóval és a nővel. Annyi minden és milyen kis helyen! Ráadásul szonett, de ez jutott eszembe a legkésőbb róla.

Belátni egy tévedést, és olvasgatni tovább késő éjszakáig.

Azóta, ha tehetem, rálapozok Vörös István verseire. Nyilván, elfogult vagyok. Ahogy egy más meg mással az. Meglehet, talán nem vagyok következetes, de legalábbis kedvelem, ha egy vers vagy lírakötet meggyőző korábbi véleményem tarthatatlanságáról. Azt hiszem, voltaképpen ez a legnagyobb dicséret, ami egy költőről elmondható.

Parafrázis

*S akkor fény önti el napjaink
Ti az Ő házában lesztek
Kopogtat az ajtón, felétek megy
Úgy fogadjátok, mint vándort, aki
hosszú útról tért vissza
Pedig csak ti jártatok messze
Ő veletek volt, ha nem láttátok is
„Békesség veletek”
Tudjátok, mi is a béke?
Együtt az összes testvér, árulók,
házasságtörők, gyilkosok, jók
és gonosztevők, vígák és szomorúak
Lakomát rendeznek majd nektek
és szolgálni fogtok mindnyájan
Sűrű bor lesz az asztalokon
meg tej a poharakban*

*Akkor fény önti el napjaink
A Nap meg a szivárvány
összes fénye
Aki bejönne, látná, hogy
szeretitek egymást
És megismerné Azt, Aki
közöttetek ül, de nem
értenétek többé a szavát
Idegen volt, és nem akart
találkozni veletek
Sebek borítják a testét,
melyek soha be nem forrnak
Ti azonban tiszták lesztek
Hosszú ruhában jártok majd,
az ég kendőiben, fényes
kendőkben*

*Mert fény önti el napjaink,
de tüzek nem égnek már akkor
Szemeinkben nem pattan
szikra, hanem tágra nyílnak*

azok, mint annak, ki sokat virrasztott
És minden díszől üres lesz a
szíviünk, mint annak, ki
éhezett és szomjazott
A várakozás lesz a ti békétek
Az lesz a ti békétek, hogy
a Láthatatlant látjátok
és beteljesedik a be nem teljesedhető
Akik kint maradnak,
megvakulnak, mert tűz
emészti el szemeiket
Nyilak meg tövisek
között járnak, s háborúval
teljes a szívük

Nekiünk pedig fény önti el napjaink
Örök fények, anilyeneket
a fák lombjai közt látni
vagy melyek a csend mögött ragyognak,
a szomorúság nagy fényei
A szomorúság nem a könnyekben,
hanem a mosolyokban lakozik
Csak az vigasztal
mosolyával, akit már elemésztett
a szomorúság
Akit vígságban neveltek, annak
üres a mosolya, félelmet
áraszt magából, mert maga is
rettegi a szomorúságot
Ti mosolyogni fogtok, bár
szenvedtetek, ők pedig
sírni, hogy nem szenvedtek,
mikor arra rendelték őket

De a ti asztalotoknál fényesség lesz
Azok között van fényesség,
akik egyenlők
Ti egyenlők lesztek, mert
mindnyájan szolgáltatok
De átkozott, ki úrrá tette magát,
hogy őt szolgálják, pedig nem úrnak született
Az ilyen törrel támadt saját
atyjára, és kifosztotta háza népét
A vér volt az istene
Nektek az önmagába feledkező irgalom legyen,
amit megismertetek, amit a fák suttogtak el a

rettentő csendben
Az ősök szüntelen áramló
csendjében mond a világ
egy-egy szót az irgalomról
Hát hallgassátok a teremtés
minden lélegzetvételét, hogy tudjátok:

A ti asztalotoknál azért van fényesség,
hogy majd máshol is fényeskedjete
A fényt csak a sötétségből kilépve
ismerjük meg
Higgyetek nekem, mert sötétségben
éltem, és megtelt a szívem,
hogy megláttam a Napot
A ti fényességeket láttam akkor
a visszatérő Vándor sugara
töltötte be lelkem,
azért mondom, éljete, mintha
nem élnéte, mert csak akkor fogtok élni
Rejtőzzete barlangokba, hogy
megismerjete a világot, és
világ világossága legyete az
odvak sötétjében, hogy
az Ő házában már igaz
Világosságot lássate
Legyete vakok,
hogy megnyílhasson szemete
és sírjate vak szemeitekel,
hogy megvigasztaltassate

És fényesség támad asztalotoknál,
mert a mindeneket Gyógyító
körül fogtok ülni, aki mindent
elhagyott értete
Titeket is elhagyott,
hogy vágyakozzon rátok
Titeket is elhagyott, mert azt akartátok
Nézzete rám, elhagyott...
azt mondtam: menjen, s most
egyedül vagyok
Most éhezem az igazság bő
asztalát és szomjazom szavait...
Hát figyeljete szavára, mert az Ő szavai
el nem múlnak, az Ő vizéből
elég egyszer innote
Én nem ittam ki poharát, mikor

felém nyújtotta, de sáros vizeket
ittam, melyek égették torkomat,
s újra megszomjaztam
Száraz pusztákon maradtam
Fohászkodjatok az ég
forrásaihoz, hogy fakadjanak...

Boldogok vagytok,
hogy fény támadt asztalotoknál
Hirdessétek a boldogságot és
mondjátok el, hogy befogadtátok
az ajtón kopogtatót
és zörgettetek az
Ő kapuján
És beszéljete a lakomáról is,
hogy aki hallgatja, sírjon
és széttörjenek szíve kapui
Úgy énekeljete, hogy
remegjen mind, aki hallja
Csókoljátok meg a kételkedőket
a sűrű bor ízével,
s fiaitokat a kegyelem tejével
tápláljátok, ti szentek
Könyörögjete,
hogy fény öntse el napjaink.

Férfizene

Egy gyerek, aki feketében jár!, mondják a szomszédok. Nem a legalkalmasabb szín, nyár közepén, ilyet is mondanak. Az anyját nyaggatja, hogy vegyen neki fekete holmikat. Meg hogy a színeseket, azokat mind fesse át.

A szomszédok többet tudnak nála. A gyerek nem akar tudni semmit, amit ők. De mint ahogy gyufát se akart gyújtani nemrégiben, egyik szálát a másik után, és a lángot a terítőrojtokhoz érintgetni se akarta, és valami ok miatt mégis meglettek ezek a mozdulatok, úgy most is, a gyerek odafigyel, mit beszélnek a szomszédok.

A régi, nagy ház, ahol nyaralnak, a dédszülőké volt. Két utca közt elnyúló, hatalmas telek. Az ilyeneket majdnem mind földarabolták, eladogatták már. A család itt is eldöntötte, hogy a hátsó részt eladják. Néhányszor úgy volt, meghirdetik. Hátul nem nyírják a fűvet. Nem metszik és nem permetezik a fákat. Gyümölcs kevés terem ott, de jóízű. A kerítéseken túl, a szomszédoknál nyírott a gyöp, és kordonosan műveltek a fák.

A magas fűben, a sűrű bokrok között észrevétlen el lehet jutni a szomszédok teraszának, hintaágyának közelébe. Meglapulni a kerítés mellett egy gödörben, amit talán kutya kapart magának, vagy más állat. Hallgatni, hogy nemrég, mikor haláleset volt a családban, akkor láthatta az a furi gyerek, hogyan lesz a tarka ruhákból gyászfekete. Anyai nagynyja halt meg. Hallgatni, hogy már jóval azelőtt otthagyták őket az apja. Elment!, mondják, több se kellett neki: ahogy ez meglett, odébbállt. Összefeküdt egy fiatalkával: az alig idősebb, mint a saját nagylánya.

Hárman vannak testvérek, ez a legkisebb közülük. Így jönnek sorban: nagylány – nagyfiú – kisfiú.

Feketében az apa jár, hozzá hosszú, szőke haj, göndörödik neki szépen. A vállán mindig bőrtáska lóg: ilyen jelenség Albert. Őt majmolja a gyerek. A legkisebb fiú.

Ezek a családok, itt a környéken, mind barátságban voltak valamikor. Nem számított, mérnök vagy tisztviselő: összejártak. A háború után munkás is került közéjük.

Nem akarták már ezt, mondják a hintaágyban; csak két gyereket akartak.

És ez meg a harmadik. Ez csak úgy lett?, kérdés bentről, a sötét konyhából. Zöldborsó lesz levesnek, frissen szedték, most fejtik: kopognak a szemek a széles bádgedényben.

Nekem akkor van nyár, ha friss zöldborsót ehetek.

Az apa kijelentette, hogy köszöni szépen, nem kér belőle. A kettő jó volt, elég volt! Nem akar több csecsemőszart. Meg sírást. Az anya meg erre, hogy ő érti, de most már nem lehet visszacsinálni. Erre az apa, hogy dehogynem lehet. Tesék csak szépen visszacsinálni! Nem. De igen. De nem. És megszülte, és erre az apa otthagyták őket. Az anya addig egy fess nő volt, feszes. Minden gyerek után

torna és fogyás!, mindig visszaszerezte a lánykori alakját. Egyszer, kétszer. Harmadjára már nem. Ő érti, azt mondja, hogy a férjének elege van. De ez a harmadik nagyon meg akart születni. Ez volt az erősebb.

Egy kis szörnyeteg.

Anyja meg a két testvér a parton van, napoznak. Nem akart velük tartani. Most is utánuk mehetne még. Nem akar utánuk menni. Pedig a háta régóta viszket, mert por ragadt izzadt bőrére. Mióta már?, mintha mindig is viszketett volna, de reggel óta biztosan. A lába szárán meg karcolások vannak az éles fűszálaktól, és csípi az izzadság. Jó lenne lemosni.

Ki lehet bírni. Ki kell bírni. Ha utánuk menne a partra, azt mondanák, hogy na lám, megjött az eszed. Az anyja bevinné a vízbe, és lecsutakolná. Simogatná a hűvös, vizes tenyerével a hátikóját. Magához szorítaná, a puha hasához, a fürdőruhájához. Lehetne együtt egy nagyot esni, megmerülni a sekély vízben, és nyomkodni egymás fejét a víz alá. A víz alá, mely eredetileg tiszta volt, áttetsző, de most, hogy nekiálltak huzakodni, anya és kedvenc fia, fölkavarodott az iszap és zavaros lett, bár huzakodni ebben is jó, sőt ebben jó csak igazán.

Mondanák utána a szomszédok, hogy ezek úgy markolásszák egymást, tényleg! Nahát!, mint férfi és nő. Nem véletlenül volt féltékeny az apa.

Inkább vissza a házhoz. A padlásszobában mogorva fiatal férfi dolgozik. Ketten maradtak a házban, csak ők ketten. Még mielőtt idejöttek, a szájába lett rágva, hogy azt a mogorvát kerülni kell, tiszteletben tartani a háklijait, mindig kitérni az útjából.

Nem nehéz kitérni az útjából, a mogorva alig látható. Amikor megjöttek, bemutatkozott. A családneve ugyanaz volt, mint az anya apjáié. A keresztnéve ugyanaz, mint az apa nagyobbik testvéreé. Figyelmükbe ajánlotta, hogy a konyhai csap elég nehezen záródik, de mégse erőltessék, mert ha túlhúzzák, átszakad a menet. Érzéssel! A pincében ott van a horgászfelszerelése, ahhoz ne nyúljanak, mert élesek a horgok.

– Szoktál horgászni? – kérdezte a gyerek. Rá se nézett a mogorva, úgy mondta, hogy idén még nem. Az az igazság, hogy nem jutott hozzá tavaly sem, meg tavalyelőtt sem. Egy időben ez volt a szenvedélye, folyton a vízen volt.

– Van csónakod?

Erre a mogorva nem válaszolt már, mint akinek másfelé kalandozott közben a figyelme. És ennek majdnem egy hete.

– Tényleg mogorva – mondta a nővére.

– Nem baj – mondta az anya – elférünk. Nem zavarjuk egymás...

– Köreit – mondta a gyerek.

Útban a házhoz nem mulasztja el megnézni a bokrot, amelyről tegnap egy darabot eltávolított. A darab egy levél volt. Az a levél, amelyik szélcsendben is mozog, amikor a többi meg se moccan. Sokáig figyelte, mozdulatlan volt, akár a bokor. Nem mozdult a kéz. Nem mocorgott a láb, pedig szeretett volna, mert tüske volt alatta. Még a lecsorgó izzadság, az is megállt a bőrön. A szem nem pislogott. Csak a gondolataim, azokat nem bírom megállítani. Próbálta, de nem sikerült. A lélegzetét vissza tudta fojtani, de attól még tovább mocorgott a levél. El kell távolítani, mondta nagy sokára. Gödröt kapart, abba fektette a letépettet. Ráköpött, visszasimította a földet, megtaposta. Boszorkánylevél!

Este jutott eszébe, hogy el is égethette volna, illetve, hogy el kellett volna égetni: boszorkányokkal úgy járunk el.

Talán ez volt a baj, csakugyan, ezért van megint egy levél, amelyik libeg. Nem is hogy libeg, de valósággal táncol.

Másvalaki a helyemben, az is lehet, letörné az egész ágat most már. Erőt vesz magán, s aki erőt vesz magán, az erőt nyer. Ez jut eszébe, amikor megállás nélkül elhalad a macskák mellett, oda se nézve a nyivákoló társaságra, mert ha odanézne, talán leragadna náluk (az anyjuk körül mászkáló kölykök körében), akik mintha őt hívnák; fölmege a lépcsőn, mégpedig recsegés nélkül. Öreg lépcső, nyikorog és sír, ha járnak rajta, de most néma marad. Lassan helyezi a súlyát fokról fokra, pedig sietne a gyerek. Hallani, a padlásszobában, ahol a mogorva meghúzta magát, tart még a délelőtti műszak. Pianínó szól, de egészen halkan, és ének. A mogorva valami dalt tanul. A fordulóból látszik, hogy nincsen csukva az ajtó. Meleg van a padláson, huzatot kellett csinálnia, gondolja a gyerek. Most akár be is lopózhatna, be a szobába, a mogorva nem figyel másra, csak a kottájára, meg arra a fél sorra, amit mindig újrakezd. Bele lehet örülni, ezt mondaná az anyja, meg a nővére is, de én nem gondolom ezt, és nem örülök bele. Más kérdés, hogy többek szerint ő már meg van örülve. Egy örült gyerek. Nem, nem merészkedik a szobába, a legfelső lépcsőfok után van még egy rész, egy gyerekhossznyi előtér, azon átkúszik, majd leül, az ajtófélfának veti a hátát, és úgy marad, kucorogva.

Azon kapja magát, hogy elmúlt a viszketés, megnyugodott a bőre. Sose hallott még olyan zenét, ami nem hangszóróból jön vagy egy távoli zenekari árok-ból. Sose hallott még úgy zenét, hogy azt olyan ember csinálja, akit látott már előzőleg is, amint jön-megy és mogorván néz. A pianínó hangja meg az énekhang ott döng belül a mellkasában, pedig nem hangos. És az, hogy az énekhang egy férfié, zavaró. Nem rossz, de zavaró. Kevésbé volna furcsa mindez, ha nő énekelne a padlásszobában. De férfi.

Egy férfi, akit az este szúnyoghálókkal védett sötét szobájukban (a délutáni napozástól égő bőrükön a krémeket kenegetve) a nővére meg az anyja kitárgyalt. Hogy túl sovány. Bár azért izmok is vannak rajta. Lehetne több is. Sokkal több már nem. A csupa izom férfiak gusztustalanok. Legalább annyira, mint a hájasak. És régebben szakállt viselt, de így jobban néz ki. A combja speciel csupa izom. Minden lépésnél megfeszülnek az izmok (mint valami szíjak vagy mászókötelek), folyton látni. Van a mellén meg a hasán egy kis szőr, attól akár el is lehetne tekinteni. Jól van az ott. De hátul, a fürdőnadrág fölött, ott végképp nem néz ki jól. Messziről olyan, mintha koszos lenne. Mert gödrökben ül az a szőr, olyan helyeken, ahol nem áll ki valamilyen csont vagy izom, a gödrökben tenyészik, tisztára mint a kosz! Egész egyszerűen gusztustalan. A férfiakban mindig van valami gusztustalan, már ahogy rájuk nézünk. Aztán közelebből kiderül, hogy nem is. Egy olyan hátszór például egész kellemes lehet. Nem hiszem. Pedig lehet. Mikor? Amikor a hasadon fekszik, és te átöleled. Akkor jó simogatni valamit a hátán. Vagy tépkedni. Akkor is gusztustalan. És a nők? A nők nem gusztustalanok, ha rájuk nézünk, első látásra. Aztán figyelmesebben, közelebből: majdnem mindig azok. És éppen ott, ahol a legvonzóbbnak kéne lenniük. Hol? Itt! – mutatott valahová az anyja. – Meg itt. – Emlekszik minden szóra, még a hallgatásra is, a nővére hallgatására, azok után.

Nem is akartam hallgatózni. Emlékezni se. Azt akarom, hogy nem hallottam semmit.

Elhallgat a zongora.

Átlép rajta, nincsen meglepve a mogorva.

Meglepni azt jelenti: váratlanul megtámadni. A helyet, amelyet valaki a támaszpontjának hitt, bevenni. Ám, mint ezt jogosan vethetné föl, ha védelmeznie kéne eljárását, miszerint behatolt a mogorva támaszpontjának számító padlástérbe, ő csupán a hely szélét vette birtokba, pedig ahogyan észrevétlenül idáig jutott, juthatott volna beljebb, a szoba közepéig is akár, a mogorva háta mögött, kihasználva, hogy a pianínó és a mégoly halk, de zengő ének hangjai jótékonyan elnyomnák a mozdulatai nyomán keletkező neszeket (nem mintha keletkezett volna eddigi útján bármi nesz); tessék tekintetbe venni, mondhatná, hogy ő mértéket tartott.

Hogy kérhetett volna, netán, engedélyt, engedélyt az itt-tartózkodásra, a hallgatásra? Ilyesmit csak az vethet föl, aki nem gondol bele, hogy egy efféle kérelem (úgy is mint zaj), miképpen törné meg a zene folyamatát... lehet-e így zenélni, csak a hangokra, a hangokat előidéző mozdulatokra figyelni?, lám, ilyen mizériától mentesítette a mogorvát azzal, hogy az ajtóban, de kívül maradt.

Mintha mindaz, amit erről a gyerekről mondanak, nem éppen olyan jellemet állítana elénk, aki mindig is csak a maga kedvét kereste, akinek a maga boldogulása volt a törvény, és a *mindig is* ebben az esetben nem a tudatos lény létrejöttének idejétől számítódik, és nem is a születéstől, hanem rögtön a fogantatástól, igen, mindazok mögött, amiket róla elmondanak, rejlik, de nem is nagyon mélyre rejtve, egy föltevés, miszerint a lényekben van egy rész, amelyet léleknek nevezhetünk, egy bizonyos lényeg, amely ott áll az egyén minden tette mögött; az ő esetében ez a lényeg a rámenősség, a mindenáron való érvényesülés, a mohóság, az önzés, a nyughatatlanság és a gátlástalanság fogalmaival írható le – hiszen mit is mondhatnának (ezek a köznapi megfigyelők, és milyen közös fogalmakat használva beszélhetnének) az olyan gyerekről, aki elkívánja a bátyja nevét, és nem is csak elkívánja, de el is veszi, el is tulajdonítja? Merthogy ez történt, a bátyját (az első fiút) apja után Albert névre keresztelték, és mi sem volt természetesebb, mint hogy e névvel vagy a becézős *Albival* szólították és emlegették egészen addig, míg ő fölcseperedve be nem jelentette igényét: ezentúl legyen az ő neve Albert. Ő szereti legjobban az édesapát. Őt illeti az apja neve. Először próbáltak nem foglalkozni a dologgal, de mikor hiába szólították a rendes nevén (már ha van ilyen, hogy rendes név; szóval azon a néven, amelyre keresztelték, és amely az anyakönyvben és a személyi okmányokban bejegyzésre került), mikor nem jött vacsorázni, ha hívásként az a hangsor szólalt meg, amely szerinte nem (de most már talán a többiek szerint sem) az ő neve, ha egy neki címzett levelet nem bontott föl, azzal, hogy nem őneki jött, és hogy engedelkenek mutatkozzon, hajlandó volt egészen odáig elmenni, hogy bátyja ezentúl viselheti nyugodtan az ő régi nevét (amely valószínűleg a báty igazi neve, csak tévedésből a szülők és keresztszülők annak idején összecserélték a kettőt, de nincs az a tévedés, amit helyre ne lehetne igazítani, egy kis jóakarattal), sőt azt is följajánlotta az igazán erősek magabiztos és nagylelkű engedelkenységével, hogy lehetünk akár ketten is Albertek!, Tényleg, miért ne? Ki tiltja meg? Hiszen szeretik az apjukat, mind a ketten, nem igaz?, és a báty nem mondhatta, hogy édes-

apjuk még most is ott lenne velük, ha a kicsi, mármint ő, nem akar mindenáron világra jönni, ha nem furakszik be az egészen addig boldog és összetartó családba, nem, ilyen kijelentés a nagyobbik fiú szelíd jellemével nem volt összeegyeztethető, inkább azt mondta: Jó. Átadja az Albertet. És mivel volt neki egy második keresztnéve, ezentúl: az lesz. Itt tartunk, történetünk idején, a testvérek már és még Albertek, mindkettő az, egyik se igazán – de tényleg, mit is lehetne mondani az olyan gyerekről, aki elkívánja a bátyja nevét, és nem is csak elkívánja, de el is veszi, el is tulajdonítja, s miképpen lehet összeegyeztetni ezt a tudást azzal a visszafogott közeledéssel, amellyel a padlásszoba lakóját becserkészte?

A mogorva a vécére ment. Sokáig pisil. Nem siette el a kimenést, állapítja meg magában a gyerek, és jó nagy tartálya van.

A szobából valami kattogás hangzik, és ez a kattogás, így utólag biztos, a zene része volt. És most is főntart valamit a zenéből, hozzá lehet képzelni a pianínót, ahhoz meg az éneket. Anélkül, hogy fölkelne, bekandikál a szobába. Meg tudja oldani ezt a kandikálást úgy, hogy nem kell hozzá fölkelnie, és hogy továbbra is kint maradjon, ne sértsen területet.

Van a pianínón egy óra, az kattog. Órának elég furcsa, mivel nincs rajta számlap és mutatók se. Igaz, ha már egyszer hiányoznak a mutatók, mi értelme volna a számlapnak? A kattogás éppen olyan, mint a nagy ingaóráé, amelyet nemrégiben hallgatott, és arra emlékeztet a kar szüntelen ide-oda mozgása is, a nagy órának szintén volt ilyen karja, csak az alul állt ki a szerkezetből, és széles, kerek korongja volt, amely megcsillant, valahányszor oldalra lendült. Ezen a kis szerkezeten fölfelé áll a kar, de ennek is van olyasmije, mint a nagy korong, bár ez a valami sokkal kisebb, és nem nagyon fényes. Ki lehetne fényesíteni, esetleg. Örülne neki a mogorva. De lehet, hogy haragudna. Azon veszi észre magát, hogy a légzése hozzáigazodott a szerkentyű kattogásához. Gyors kis levegők, mintha rohanna, vagy mintha nem is ő lenne, hanem valami más, egy állat talán, egy ragadozó, amikor vadászik, és közel áll ahhoz, hogy széjjeltépjen egy másik állatot.

Megáll a kar. Megszakad a lélegzet is.

Ő állította meg? Azzal, hogy figyelte?

Elrontotta? Most meg ezt?

A kaktuszt túllocsolta. Az apját kifúrta anyja mellől. Pedig szerette a kaktuszt, és az apját még annál is jobban szereti, a világon a legjobban. Hát már a pusztá nézése elég ahhoz, hogy kipurcanjon egy óra?

Tilosban járt, gondolja. Hiába maradt a küszöb vonalán kívül, a figyelme behatolt az idegen térbe, és ezt nem kellett volna. Bűn volt.

Ott áll mögötte a mogorva. – Légy szíves! –, ezt mondja. Hogy húzódjon arébb, vagy húzza össze magát, kuporodjon le. Legyen átléphető. Engedje be, vissza a szobájába. A kezében pohár, kakaó van benne. Leteszi a pianínóra. Nem fél, hogy kiömlik. Leül, fölvesz valami kis kulcsszerűt. – Ez meg lejárt – mondja –, a metronóm. Bedugja a kulcsot egy lyukon, és fölhúzza, mint egy játéket. Amikor visszarakja a helyére, kattog és mozog megint a szerkezet.

A mogorvánál nem lehet tudni, hogy haragszik-e. Ugyanolyan, mint egyébkor: mogorva. Lehet, hogy nagyon haragszik, és eltette magában ezt a bűnt, hogy aztán adandó alkalommal elővegye, és elszámoljon a gyerekekkel. Másrészt viszont lehet, hogy nem érdekli semmi. Hogy egyáltalán nem éreklem. Mások

megkérdezték volna, kér-e kakaót. Mert gyerek. Még akkor is megkérdezték volna, ha tudják, hogy nem szereti. Évek óta nem hajlandó meginni, mert egyszer bőrrel kapta, és azóta undorodik tőle. Mások akkor is megkérdeznék, hogy kér-e, ha csak annyi van, amennyi nekik elég. Hajlandóak lennének megfelezni vele az adagjukat. De a mogorva nem, neki nem számítok. Kicsit se.

Csak az apja volt vele ilyen kemény, amikor náluk töltött egy napot és egy éjszakát. Kezdte magát belopni az apja barátnőjének kegyeibe. Emlékeztetett a lány a nővérére, és hasznát is tudta venni nála a módszereknek, amelyekkel a testvérét le lehet venni a lábáról. Valóban, a két lány között szinte csak az volt a különbség, hogy ezzel az apja kedvesebb volt, sokszor megsimogatta vagy ölelgette, és vele aludt egy ágyban. Azt gondolta, ha az apja történetesen nem volna otthon, csak ő meg a lány, ő simogathatná és ölelgethetné, és ő mehetne vele egy ágyba aludni. Ha, mondjuk, szólna a telefon, és valahova elhívnák az apját, és a lány sírna emiatt, ő letörölhetné a könnyeit, és megcsókolhatná az arcát, de nem olyan gyorsan, mint köszönetkor, hanem egész lassan. És erősen. Bizonyos eredmények mutatkoztak már: a lány vacsoránál lemondott a javára a süteményrésze feléről, és hajlandó volt mesélni neki, mégpedig úgy, hogy ő közben szorosan ölelte a nyakát, és a mese végeztével hajlandó volt még egyet mesélni, de akkor az apja leállította őket. Most már elég. Ennyi elég volt. Röviden és szárazon. Nem volt értelme ellenkezni.

Az apám, az nem nagyon szeret. Nála a felét is nehezebb elérni annak, mint másoknál. Épp ezért kell mindig megpróbálni. Még ha ingerlem is. A mogorvát mintha nem. Még csak azt se!, nem ingerlem, nem haragszik, gondolja a gyerek.

De mért kéne haragudnia? Hiszen a kattogó szerkezet, a „metronóm”, ahogy a mogorva mondta, talán nem őmiatta állt meg, és ha miatta, hát föl lehetett utána húzni. Vagyis inkább magától lejárt, és nem valami bűn folytán szakadt meg, ezzel, úgy látszik, nincsen semmi baj.

A mogorva kortyol a kakaójából, és játszani meg énekelni kezd, a gyerek pedig mosolyogni: nem tud ellenállni, olyan erősen kell mosolyognia.

Most már nem húzódik vissza az ajtófélfá mellé, a takarásba. Most már minek. De nem húzódik beljebb sem, tartja a helyét a küszöbön. Jelentős eredmény, hogy idáig eljutott, és értékelni kell, hogy a mogorva nem mondja megint, hogy „Légy szíves!”, olyan szárazon és halkán, és nem csukja be a szobaajtót.

Ugyanott ül másnap is, valamivel még korábban elfoglalva őrhelyét.

Tanúja lesz, hogyan ürül ki a pohárból a kakaó. Addigra tudja már, hogy mindennap hét óra tájban a mogorva egész liternyit főz, az képezi reggelijének alapját, és egész délelőtt a maradékot iszogatja. Kifigyelte, hol tartja a kakaós lábost a mogorva, és hogyan meregeti a számára fontos nedűt pohárba.

Nedű: az apja szava.

Lent megszólal a telefon. A mogorva, mintha mi se történt volna, játszik tovább. Hármát, négyet csörög odalenn a készülék. Régi, tárcsás készülék, mondták; jó, hogy van, el lehet érni minket nyaralás közben is. A mogorva nem látszik örülni, hogy el lehet érni.

– Fölvegyem?

– Felőlem – énekben jön a válasz.

Őt keresik, a mogorvát. Nem tudom adni. Nincs otthon?, kérdezi valami lány. Nem tudja, kivel áll szemben, úgy látszik. Itthon van. Akkor szólj neki,

hogy keresem. Nem tudom adni. Próbál. Kis csönd ezután. Hallotta, hogy szól a telefon? Szerintem hallotta. Mérges volt? Nem. Te ki vagy? Az unokaöccse. Másodfokú. Aha. Nem volt mérges? Nem nagyon. Egy kicsit ilyenkor mérges, az biztos. Ha zavarják. De megbocsát. Megbocsát, akkor jó. Ki kereste? Te ki vagy? Megint egy kis csönd, ezután. Éva. Remeg a hangja. Éva, ismétli a gyerek. Szép tisztán, felnőttesen mély hangon. Éva. Megmondom neki. Majd, ha vége a délelőtti műszaknak. Mikor van vége? Szeretném majd megint hívni, mondja Éva. Nem tudom, mondja a gyerek, el kell találni. Éva..., mondja Éva, meg tudod jegyezni? Nem tudja, kivel áll szemben, még mindig nem tudja.

A mogorva nem kérdezte, ki csörgött oda. Mikor vége lett a délelőtti műszaknak, leállította a metronómot, lecsukta a fedelet, leengedte torkán az utolsó korty kakaót, és ahelyett, hogy mondott vagy kérdezett volna valamit, átlépett rajta, ment lefelé. A gyerek utána. Tisztes távolságot tartva.

A macskák, jutott eszébe már a konyhában, ma még nem is látogatta meg a macskákat. Bejöttek szép sorban, és nekidörgölöztek a mogorva lábának. A gyerek mintha a világon se volna. Megitták a tejet, amit pedig ő töltött nekik tányérba, igaz, a mogorva mondta, hogy töltheti, és aztán a mogorvának hálálkodtak. A kicsik közül az egyik fekete volt és valamivel nagyobb, mint a testvérei. Mohó, eltérja mindig a többit az anyja csöcsétől!, mondták róla, meg hogy: Élelmes, az egy kis élelmes! Ez még gyömiszkéli is a kis mancsaival! Kimasszírozza belőle a tejet. – Ismerem az apját.

Ez a mogorva bejelentése volt. A gyerek nem felelt, a lélegzete is elakadt a váratlan megtiszteltetéstől: a mogorva szólt hozzá! A szíve össze-vissza vert, úgy vigyázott, nehogy valami hibás gesztussal elrontsa a jól alakuló ügyet. Nem kétséges, a délelőtti műszak sikeres lezárulása utáni oldott hangulat meg a barátságos macskatársaság lehetett elsősorban a mogorva szokatlan, már-már kedélyes, sőt kedves hangütésének oka, de biztosan kellett hozzá az ő kellően fegyelmezett, alkalmazkodó, sőt tiszteletteljes viselkedése is – ekképpen gondolta akkor, és ha így gondolta, okkal aggódott, hogy a kedvező hangulatot ahogy fölépíteni, úgy lerombolni is lehetséges. Vigyázott hát, már csak ezért sem adta elő, hogyan fogadta a telefonhívást (Évát), hogyan tartotta távol az oktalan zavargót a mogorvától, egyáltalán, hogy milyen határozott volt mindeközben; és máris megvolt a jutalma, mert a kicsi fekete kandúr, amelyik idáig mindig csak fújt rá, ha kézbe vette, most közeledett hozzá, nedves kis orrát a bokájához érintette, és halk nyiffantással adta tudtul, hogy szívesen venné, ha a gyerek az ölébe venné, ahol aztán kényelmesen elfészkelődött, és hamarosan dorombolni kezdett.

– Tudsz tojást törni?

Legjobbnek látta, ha nem hazudik: – Még nem csináltam.

– Hány éves vagy?

– Hét.

– Legfőbb ideje, hogy megtanuld.

Elébe teszi a poharat. – Ha feltörted, először ebbe csurgatod bele, külön mind-egyiket. Lehetnek közte zápok is. Csak amikor látod, hogy nem záp, akkor öntöd a pohárból ebbe a tálba. Ha nem így járunk el, előfordulhat, hogy tíz tojást ki kell dobni, mert egyetlenegy záp tönkretette az ebédre szánt teljes készletünket. – Szereti a kerek mondatokat. Az ember legszívesebben belerúgna közben, hogy minek

kerekíti, nem kell az a nagy cécó. Nekünk jó, ahogy jön. Ne legyen kerek, csak őszinte. Se szabatos. Se választékos. Nem lehet kivárni, amíg kikerekíti, mondta az anyja. És ráadásul nem is nekünk csinálja, hanem saját magának, saját magát szórakoztatja vele, mondta a nővére. De azt nekünk csinálja, hogy nem nekünk csinálja, mondta nekik a gyerek. Most mi van? Má meg véded?!

– Ha már hozzáöntöttük – mondja a mogorva –, nem lehet szétválasztani, a legjobb akarattal sem. – És anélkül, hogy mondaná, „figyeld, most az elsőnél megmutatom”, már csinálja, mutatja is.

– Honnan tudom, hogy záp?

– Azt nem lehet eltéveszteni. A zápságot.

Több kérdés nem hangzik, instrukció se kell több, a gyerek a tenyerébe fekteti az első tojást, élete első tojását, amelyet feltör, kicsit meglóditja és odaüti. Már tudja, hogy helyeslést, buzdítást hiába várna, a mogorva oda se figyel rá, szallonnát szeletel és kockáz, aztán hagymát meg zöldpaprikát.

– Kész?

– Kész.

Talán vannak, akik szerint kellett, hogy ennél többet is beszéljenek, hogy az idézett mondatok csupán kivonatát adják egy valóságos és sokkal bővebb beszélgetésnek, amelynek témája a rántottakészítés és az ahhoz kapcsolódó szokások (családi és egyéni, sőt, nemzeti szokások) köre lehetett. Érthető az ő hitetlenségük, ám ez a história nem egészen olyan emberekről szól, mint akiknek ismerete alapján az említett, föltételezett kritika megfogalmazódik (már ha fogalmazódik). És annak is tudatában kell lennünk, hogy nem minden történet szól mindenkihez; (vagy tán helyesebb volna így mondani: Semelyik történet se szól mindenkihez...?), ez a história azokhoz szól, akik velem együtt hajolnak most a régi, eternitlapú asztal fölé, amelyen csorba, virágmintás tányérokból eszi a szallonnás-hagymás-zöldpaprikás rántottát a fekete ruhás gyerek és a mogorva, ismétlem, anélkül, hogy meg lett volna beszélve, hogy együtt ebédelnek, és hogy mit, és hogy a gyerek kér-e, és hány tojást tud vállalni; egyébként, akiket érdekel, azoknak kedvéért elmondom, körülbelül három tojás jut a gyerek tányérjára, és ezt ő gond nélkül meg is eszi, és még az is megemlíthető (ha már itt tartunk, és nyilván itt kell tartanunk, ennek az elbeszélésnek ez az útja, errefelé vezet, és nem másfelé), megemlíthető tehát, hogy a tojások egy közeli házból származnak, és az ottani tyúkok nem túl nagy, de egészségesen barnahéjú, sötétsárga sárgájú tojásokat tojnak, valamint az is, hogy a gyerek kezén ott marad némi nyálka, a tojásfehérje, amely hideg és nyúlós, és amelyet a kismacska lenyalogat. A nyelve érdes és meleg.

Közben meséli el a mogorva, honnan ered ismeretsége a kölyök apjával. Tavasszal, mikor kezdett jó idő lenni, a mogorva szakított egy hetet, és lejött ide készülni, ami abból állt, hogy délelőtt tanult, délután pihent, még a telefon is ki volt húzva, este pedig eljárt, ahogy ő mondta, megmutatni a lányokat. Éjjel után járogatott haza, mikor hogy, de kettőnél sose később, és nemegyszer arra lett figyelmes, egy nagy macska bandukol előtte, és befordul a sarkon, épp ott, ahol kevéssel utána ő is befordult, és látta, hogy a macska roppant komolyan és céltudatosan egyre csak megy előtte, egyszer-egyszer visszanez, de nem félelemből, hanem csak hogy lássa, mi van mögötte, és nem is kacérságból, hogy

tessék nekem hízelegni, és akkor én megengedem, hogy simogassanak, nem, ez a kandúr (mert látszott, hogy kandúr, a nagy, súlyos fejről), nem úgy nézett ki, mint aki simogatásra utazik. – Csak az út végén tűnt el előlem – mesélte a mogorva –, bejött a saroknál a kerítés alatt, de aztán ahogy kinyitom a kertkaput, és jövök föl a házhoz, hát ott van az én ismerősöm, a lámpa fényénél látszik, hogy van neki elegáns nyakörve, biztosan egy jó házból való kandúr, gondoltam, és kicsit odébb ott tekergette magát a mi macskánk, alig várta már, hogy odamenjen hozzá a vendége. Így ment napokon át, persze volt, hogy elkerültük egymást, és csak a hangot hallottam, ahogy kornyikáltak.

Nem lehet kibírni, mondta valaki nemrégiben a macskahangról. A gyerek most majdnem kimondta, de gondolta, jobb, ha hallgat. A mogorva így folytatta: – Lehet tőlük tanulni. Mindent beleadnak. Az egész állat mintha egyetlen hangképző szervvé változna olyankor.

Esténként a mogorva eljárt a háztól, olyankor ejtette szerét, hogy Évával és más lányokkal találkozzon meg barátokkal, és a gyerek belátta, hogy azt jobb meg se kísérelni, hogy olyankor a körében maradjon. Késő délutántól anyjáékkal volt, legalább meg lehetett az az érzésük, hogy nem szakadt le róluk teljesen.

Az éjszakáról lemondott, kitalálta helyette a reggelt. Elhatározta, hogy fölébred fél hétkor.

Csak anyja nézett föl, mikor kimászott az ágyból, és elindult a konyha felé, a többiek mélyen aludtak. Anyja se szólt semmit, de néhány perc múlva, mikor épp az asztalon rakosgatta sorba a kakaófőzéshez szükséges eszközöket és anyagokat, egyszer csak megjelent a konyhában.

– Kakaót csinálsz?

Bólintás.

– Neki?

Bólintás.

Végül nem volt baj, hogy utána jött. Magától nem tudta volna, hogy először el kell keverni a kakaóport egy kis vízzel, cukorral egészen simára, és aztán ezt a keveréket kell belevegyíteni a tejbe. És nyilván az se ártott, hogy anyja a figyelmébe ajánlotta: – Könnyen odakap az alja, állandóan kevergetem, és közben figyelem, nehogy kifusson, ha elkezd forrni, oltom a gázt: kész van. – Ivott egy fél pohár vizet, és visszament a szobába.

– Van kakaó? – kérdezte a mogorva. Nem kérdezte, ki csinálta. – Lehetne kicsit kisebb a cukortartalom. Jó?

– Jó.

A mogorva barnaszemű. A barnaszemű férfiak nyugodtak és erősek, mondta az anyja. Mindig? Nem mindig. A gyerek szerette volna, ha az övé is barna. A bátyja szeme lett barna, az övé kék. Ezt sajnos nem lehet elcserélni, most már.

Barna tulajdonképpen csak egy gyűrű, a fehérség és a feketeség között. A fehér, az sokaknál szinte sárga vagy rózsaszín. Ha sír, a nővére szeme fehérje egészen hamar rózsaszínű lesz. Nagy, barna szeme van, írta a nővére egy papírra, igazi őzikeszem. A gyerek elolvasta. Először magában, aztán hangosan. Levelet írsz?, kérdezte. Vagy naplót? Igyekezett távol kerülni a lánytól, ha felbőszül, tudjon menekülni. Nem levél, mondta a nővére, és nem napló. Hát akkor mi? Leírás. Egy arc leírása. De ez még csak a kezdete. Még alig valami. Nagyon ne-

héz leírni egy arcot. Folyton bele kell venni, hogy az illető ezt és ezt csinálta vagy mondta. Vagy akár csak, hogy így nézett meg úgy. Vagy sehogy se nézett.

Ő volt, a nővér, aki túlhúzta a csapatot. A gyengéd női kezek!, méltatlankodott a szerelő, mindig szétszakítják a menetet. És még ezek igényelnek gyöngédséget, meg érzést! Képtelenek megérezni, hogy meddig lehet elmenni. Ezt mind meg kellett hallgatni, jó képet vágni hozzá. Az is a nővér dolga volt, hogy találjon egy szerelőt, és odacsalsa a házba. Sürgős munkáim lennének, kisasszony. Épülő háznál, nagy munka, szép munka. Nem ilyen vacak, régi csap. Az ilyen-nel gondosan kellene bánni, figyelmesen. Vagy kívágni a francba, tetszik érteni? A nővér kénytelen volt mosolyogni, kacérkodni kicsit ezzel az emberrel, túrni korholást és leckéztetést, meg egy kis recés simogatást a válla sarkától, nagyon sovány!, a nyakáig. A szerelő arcának leírását a bajusznál lehetett volna kezdeni, egy tömött, rozsdabarna bajusznál, és a bibircsóknál, amelynek rejtegetésére a bajusz növesztve lett. Szerencse, gondolta a gyerek, hogy nem én voltam, aki tönkretette a csapatot.

De én vigyáztam is.

Megszokta, hogy fél hétkor keljen. Minden nappal beljebb és beljebb lopta magát a szobába. Már az ágy mellett ült, és még mindig volt vagy egy hét a nyaralásból.

Talált egy láncot a szőnyegen. Vékony kis lánc. Arany talán? Hiába méregette, alig volt súlya. Az ujjá köré tekerte, mint egy gyűrűt. Ebédnél mutatta a mogorvának: – Találtam.

– Bokalánc.

– Éváé?

– Nem. Ez már utána volt.

– Majd ki kell tenni, hogy észrevegye. Feltűnő helyre. Ha jön megint.

– Nem jön.

– Akkor mi legyen?

– Mivel mi legyen?

– A láncsal.

– Tartsd meg. Vagy add a nővérednek. Van neki ilyenje?

– Nincs – mondta a gyerek, és megtartotta a láncot.

Szája sarkában. A mosolya, ez egy kis gyűrődés a szája sarkában. Mosolygott, amikor a metronóm lejárt, és megengedte, hogy ő húzza föl. Amikor mosolyog, a kemény vonások meglágyulnak. Egész bekezdés lehetne egy arc leírásában. Ezzel kisegíthetném a nővéremet.

Aggódva fürkészi az eget. Amikor ladikkal kimennek a vízre, csak ők ketten, a mogorva könnyedén evez, és egészen messzire bemennek, nincs más senki a vízben, csak ők, már akkor is fújt egy kis szél, amikor elindultak a stégtől, mire beérnek, sötét felhők vannak az égen, aggódva fürkészi, azért a horgot még belógatja a vízbe, megakaszt egy rablóhalat, de elszakad a damil, indulni kell kifelé, a gyereknek tetszik a dolog. Villámok és hullámok vannak, nekiered az eső. Szél ellen kell evezni, és egy idő után becsap a víz. Nincs ott a ladikban a meregető-edény, dolgozik a hajósinas két marokkal. Eszébe se jut, hogy föl lehet borulni, bele lehet esni a vízbe, vizet nyelni, elmerülni. A mogorva szuszog, alatta az ülésdeszka recseg, a mogorva káromkodik, még csak az kell, hogy eltörjön, ne-

vet, liheg, kievez. Jól odavágja a hullám a stéghez a ladikot, reccsen a léc, a gyerekek elesik, ahogy kiugrik. A mogorva gondosan láncol, lakatol. Szerencse, hogy a család nincs a közelben, átmentek a szomszéd városba, ismerősökhöz.

A levelek mind táncolnak most. Olyan tánc ez, alig mozognak, inkább rezegnek. Úgy feszül a kocsiányuk, majd elszakad. Némelyik tényleg elszakad. A gyöngébbje.

– Törülközz meg, és vegyél száraz ruhát – mondja a mogorva.

A szoba ajtajában állnak. A gyerekek vacog, és szélesen mosolyog közben.

– Na szia.

– Szia. – De ezzel nincs vége, átöleli a mogorvát. Nyakára kulcsolja a kezét, és megcsókolja az arcát.

A mogorvát olyan váratlanul éri a mozdulat, nem ellenkezhet, már arcon van csókolva. A nagy hirtelenségben kissé célt téveszt a csók, a száznak a sarkát éri.

A száj erős, határozott vonású, ám mosolyogni is tud.

Hét és nyolc

*Hét és nyolc között,
kint a csillagok alatt,
vagy bent,
mellette a törvénynek,
ami akaratot diktál,
fojt és fűjtat,
paraszat vagy lángoszlopot,
hátról markol,
megfog, azt mondja,
a szív nem érdekli,
már unja,
köhögök, a tüdőig,
karmol az ujja.*

Egy állatból

*Egy állatból húzom
elő a kezem, át-
melegíti, tél van,
a kést már letettem.
Mint a véletlen huzat,
csapódik a levegő
szárnya és kizár.
Nem gondolom, hogy
ott szellemek és isten,
itt pedig én és az állat bele.
Nem formálódott már
ekként semmi.
De csukva volt a levegő,
s az állat nyitva.*

Befagy

*Befagy az őszi víz,
nem visz el várost, falut.
Zárjában megtart téged
is, engem is tavaszig.*

*Mert egyszer a lépés.
Bele, aztán soha már –
kiált a mór. Szerecsen –
nevetek a szón.*

*Befagy az őszi víz,
zárjában tartja a
tolvajokat. Megőríz téged
is, engem is tavaszig.*

Reggel még égett

*Reggel még
égett a hold.
Minta a blúzon,
jel az égen,
mikor felhőt sodort
elé a szél.*

*Hunyt a blúz
és csukott az ég,
csak a szemfény
nem veszett.
Tolvaj róka
hurcolt bőrt
a bokrok mögé.*

*Ki oltott – kérdem
– kedvet, ki
életet, nedves kézzel
holdat, reggel,
amikor még égett?*

A szem, ha

*A szem, ha élet,
vagy mák,
és a fogra tapad,
szemfogda – látod,
látszik, amikor
nevetek, ha mák,
ha szem, ha élet.*

Három nemzedék

Bárdosi Németh János

Minden bizonnyal erős túlzás lenne, ha valaki azt mondaná: 1956-ban Pécsen az októberi események azzal kezdődtek, hogy a Janus Pannonius Gimnázium irodalmi szakköre május 20-án, vasárnap emléktáblát helyezett annak a háznak a falára, ahol Babits Mihály koszts diákként évekig lakott Kelemen Mihály honvédfőtörzsorvos nagybátyjánál. Ám ha jól meggondoljuk, hogy a háború után több mint egy évtizedig a költő életművét hallgatás vette körül, és még a hatvanas évek elején is ilyesmit lehetett róla olvasni a *Kis magyar irodalomtörténetben* és az *Irodalmi lexikonban*: „polgári humanista”, „a l’art pour l’art híve”, az „idealista filozófia vallója”, bizony nem kis merészségnek számított Babits Mihálynak 1956 tavaszán emléktáblát állítani. Munkásságát az iskolai tankönyvek is ezekkel az – akkor elmarasztalásnak számító – jelzőkkel illették: formalista, konzervatív, individualista. Neve után azonban ez az életrajzi adat is olvasható volt a tankönyvben: 1891 és 1901 között az elemi iskola felső két osztályát, valamint a gimnázium nyolc osztályát Pécsen végezte.

Halála óta mindössze tizenöt év telt el. Még itt élhetnek a városban Babits osztálytársai, netán rokonai. Talán különféle tárgyi emlékek is előkerülhetnek pécsi éveivel kapcsolatban. A hajdani pécsi ciszterci gimnázium falai ma is állnak, a Nagy Lajos Gimnázium kollégiuma működik benne. A Babits-család pécsi lakásait is meg lehet keresni, föl lehet lelni...

Mindezt egy fiatal, huszonöt éves pécsi tanár gondolta, akit néhány éve helyeztek át Dombóvárról a Janus Pannonius Gimnáziumba. És az irodalmi szakkörben megkezdődött a munka. Babits volt osztálytársai papírra vetették emlékeiket. A család rokonainál fényképek és Babits Pécsre írt levelei kerültek elő. Volt, aki a nyomtatott értesítőkből a diák érdemjegyeit másolta ki. Másvalaki pécsi ihletésű verseit és Pécsről szóló prózai vallomásait gyűjtötte össze.

Mintegy a munka betetőzése volt az a kiállítás, ahol ezek a dokumentumok üvegtárlókban közszemlére kerültek, valamint az iskola által készítettett, a költő bronz portréjával díszített márványtábla fölavatása 1956. május 20-án. Évekkel később, 1963-ban, a költő születésének nyolcvanadik évfordulóján ugyancsak emléktáblát lepleztek le a volt ciszterci gimnázium folyosóján. 1981-ben pedig Borsos Miklós Babits Mihályt ábrázoló mellszobra került pécsi köztérre. A költő és a város kapcsolatát megvilágító vallomások, dokumentumok és emlékek gyűjteménye önálló könyvben, *Babits és Pécs* címmel összeállításomban 1984-ben látott napvilágot.

A naptár egyelőre 1956. május 20-át mutatja.

Kelemen Mihály hajdani háza a Várady Antal és a Mátyás király utca sarkán

található. A teleknek a Zrínyi utcára átnyúló végében áll az az egyablakos házrész, ahol apja halála, valamint anyjának Szekszárdra történt átköltözése után a diák Babits Mihály szállást kapott. A diákszoba ablakát még 1956-ban is ugyanaz a fűrészelt deszkaborítás keretezte, amellyel a kétszárnyú ablakot a század elején díszítették. A ház falából rozsdás, öntöttvas gázlámpakar könyökölt az utcára. Ebben a környezetben nem volt nehéz elképzelni azt az időt, amikor – az *Utca, estefelé* sorai szerint – a kis Babits Misi ment a „sötétedő / pécsi utcán, a nagy rajztáblával, öt után, / mert énekóra is volt”, a legkisebb fiú az osztályban, „ment szédülve haza, / fáradtan s izgatottan, nézte a lámpagyújtó / botját, s még fülében az énekóra / foszlányai...”

Az emléktáblával szemben, az utca túloldalán, a hámló vakolatú fal előtt s egy cipésműhely ajtajába szorulva többen álltunk. Akiket ismertem: Litványi László középiskolai tanár, irodalmi szakfelügyelő, Soós Nándor, Pécs nyugalmazott rendőrkapitánya, a költő volt osztálytársa, aki megőrizte az osztályról készült csoportképeket és a kicsinyített érettségi tablót; valamint egy ismeretlen férfi, aki sötét keretű szemüveget viselt.

Bárdosi Németh Jánossal Babits Mihály pécsi emléktáblája előtt fogtam először kezét.

Bárdosi Németh János Szombathelyről költözött Pécsre, Várkonyi Nándor hívta meg 1943-ban a Sorsunk segédszerkesztőjének. Ez persze nem volt fizetéses állás, megélhetését az biztosította, hogy a város pénzügyi osztályán dolgozott tisztviselőként. A város évi költségvetését olyan gonddal köttette be, mint kéziratait, és ezekre a keménytáblás könyvekre éppoly büszke volt, mint versesköteteire. Illyés Gyulával azonos évben, 1902-ben született. Neve előtt a Bárdosi nem nemesi prédikátum (mint hitte volt Veres Péter egy korai szépprózai könyvéről szóló kritikájában), hanem nagyszülei falujának a neve, ahol gyermekkorát töltötte, és írói névként, megkülönböztetésül használta. Már Szombathelyen könyvei jelentek meg. Volt kötete, amelyre reklámfogásként, a kor könyvkiadási viszonyaira jellemző módon már az első alkalommal rányomatta: második kiadás. A szombathelyi Faludi Ferenc Irodalmi Társaságban tevékenykedett, és 1936-tól 1939-ig *Írott Kő* címmel irodalmi folyóiratot szerkesztett. Írókat hívott a városba, kezdeményezésére szerepelt Szombathelyen Móricz Zsigmond, Szabó Dezső, Móra Ferenc, Szabó Lőrinc, Bajcsy-Zsilinszky Endre, Illyés Gyula. Folyóiratában Kodolányi János, Féja Géza, Sárközi György írását, Egry József, Derkovits Gyula, Ferenczy Noémi műveit közölte. Részt vett országos irodalmi mozgalmasokon, az Írók Gazdasági Egyesülete által szervezett találkozókra a Margitszigeten és Lillafüreden.

Bárdosi Németh János a pécsi dóm előtti téren sétálta ki magából a napi hivatali robotot, én ugyanazon a helyen a gyerekeimet levegőztettem és tanítottam járni.

Bárdosi Németh Jánosban rengeteg színes történet raktározódott el íróról, hatalmas tapasztalatot gyűjtött össze a szerkesztés területén. Emlékeit, élményeit szívesen osztotta meg. Ő volt az első író, aki beavatott az irodalmi életbe, aki a költők érzékenységről és hiúságáról történeteket mesélt, aki megtanított a szerkesztés műhelyfogásaira, és eligazított az irodalmi élet útvesztőiben.

– Amikor Móriczcal vacsoráztunk, az asztal mellett valaki azt mondta a kíná-

lást minduntalan elutasító férfira: de porhanyó magyar vagy. Zsiga bácsi azon-
nal fölkapta a fejét, elővett a zsebéből egy ceruzacsonkot, s mivel papírt nem ta-
lált, keményített mandzsettájára jegyezte föl a kifejezést, hogy majd valamelyik
soron következő regényébe beleírja.

Bárdosi Németh János kifogyhatatlan volt az efféle történetekből.

Azt is tőle halottam, hogyan tréfálták meg szombathelyi költőtársukat, aki
Vak völgy ölén címmel készült verseskötetet kiadni. A nyomdászokkal megbe-
szélték, majd egyetlen példányt kinyomtattak és beköttettek ezzel a címmel: *Vak
hölgy ölén*. – Mit tettek velem! Öngyilkos leszek – sóhajtozott a hiú és kétségbee-
sett költőtárs. Csak amikor már fenéig itatták vele a keserűség poharát, tették
az asztalra az ép tiszteletpéldányokat.

Biztattam, írja meg emlékeit. Nem sokkal halála előtt, 1975-ben jelent meg
Utak és útítársak című emlékezőgyűjteménye.

A könyv elején Martyn Ferenc 1948-ban készült tollrajz portréja látható. Én
csaknem tíz év múltán is ezt az arcot ismertem meg. Betegségből lábadozva, a ha-
lála előtt tíz évvel készített fotó is arcának ugyanazokat a vonásait őrzi, mint a
Martyn-rajz. Vannak gyermekarcú, örökifjú költők. És vannak „koravének”. Bár-
dosi Németh János az a költő volt, aki már fiatalon az idő múlása, az elröpülő ifjú-
ság miatt kesergett, a létezés fájdalmát panaszkolta, az égen húzó vadludak látványa
„valami fájó, misztikus érzéssel” töltötte el. Amikor viszont a múltó idő valóban
utolérte, amikor „feje fölött holló” károgását hallotta, akkor megbékélt, „szelíd és
bízó testamentumot” hagyva, „egyre teljesebben” lépte át az élet határát.

Talán éppen ezért tudja megvigasztalni szavával olvasójának, a mulandóság
miatt szorongó és perlő embereknek a szívét.

Csorba Győző

Mit nem mondtam még el Csorba Győzőről? Arról a költőről, akiről két könyvet
írtam, akinek hetvenedik születésnapjára a róla szóló írásokból kötetet állítot-
tam össze, akit hetvenötödik születésnapján városa Pécsről szóló verseinek –
Egy eltűnt pécsi utcára címmel, szerkesztésében megjelent – gyűjteményével
köszöntött, akinek válogatott verseit halála után *A magyar költészet kincsestára*
sorozatban kötetbe gyűjtöttem. Mit mondhatnék még el róla? Talán a legnehe-
zebbet, azt, ami a legszemélyesebb.

Évekig jártam el szülőháza előtt. A Vilmos utca a dóm mögött a Mecsek ol-
dalában húzódik. A 23-as számú ház alacsony, földszintes, utcára néző, apró
épület, ott áll, ahol a lejtős utca, a dombhajlat megtörik. Itt született, kilenc gye-
rek közül nyolcadiknak. Csorba Győzőben nem éltek túlhangsúlyozott érzel-
mek: soha nem kérdezte, áll-e még a ház, amely előtt naponta eljárók, vagy le-
bontották, tatarozták-e, vagy hámlik már a vakolata? A városhoz igen, szülőhá-
zához nem ragaszkodott.

A Vilmos utcából a család a Szigeti temetőre néző, városszéli telepre költözött.
A református vallásra keresztelt gyerekek innen járt a jezsuita gimnáziumba.

Akkor is, amikor már megnősült, többször változtatta lakóhelyét. Az utolsó
két házban, ahol lakott, én is megfordultam.

Amikor megnősült, reverzalist adott: vállalta, hogy születendő gyermekei katolikusok lesznek. Feleségének, Margitkának a testvére ciszterci szerzetes volt. A református egyház a reverzalist rossz néven vette. Papja kiprédikálta a templomban. Egyszer vonattal jöttünk valahonnét, s az állomás mellett álló, buzogányos tornyú templom előtt haladtunk el. Csorba Győző az épületre mutatott: – Azóta se jártam benne... – De a jezsuiták gimnáziumára is így emlékezett: – Hiába voltam végig vastag betűs tanuló, ott más vallású diák nem kaphatott ösztöndíjat...

Három lánya született: Eszter, Noémi és Zsófi. Kettőt közülük a gimnáziumban tanítottam, egyikük osztályfőnöke voltam. Csorba Győző nem kedvelte általában az iskolát, a tanárokat, a pedagógiai módszereket. De a lányok féltek otthon segítséget kérni, vagy megkérdezni tőle, amiben bizonytalanok voltak. – Ilyenkor apu leültet, és órákig magyaráz, mindent elmond, az előzményeket, következményeket, a legapróbb köztes részleteket.

Győző valóban szeretett mesélni. Voltak visszatérő történetei, az idők folyamán lekerekített anekdotái. Tizedszer is udvariasan hallgattuk.

Először akkor jártam nála, amikor egy verselemző gyűjteménybe *Március* című verséről írtam. Pontosan megmutatta a helyet, a kert végében húzódó várfal kiöblösödő bástyáját, ahol a verset írta. A városfalból kis, kétszintes lakrészt alakított ki a hajdani tulajdonos. – Ez az én alkotószobám... – mutatott a faragott kövekre. A versben így fogalmazott: „Egy régi őrtorony helyén épült az én szobám, / a város fölött magasan. – Ma is még őrtorony, / mert csönd van itt, csönd s jó magány, / békén fürkészhetek / a földi dolgokon, / magamba s messzire egyformán nézhetek.”

Családjával később a Damjanich utcába költözött. Itt is nagy kert húzódott a ház mögött. A kertben gyümölcsfák, az ágyásokban eper és szamóca, a kerítés mellett málnatövek. A kertben Margitka hajolgatott, gyomlált és kapált. Csorba Győzőnek a kert, a természet, az évszakok volt a temploma: költészetének egyik alapmetaforája, az élet és az elmúlás, a virágzás és a pusztulás szimbóluma. Elfogult volt. Mint pécsi születésű ember, a kajsziparackot soha nem nevezte baracknak. Az csak kajszi volt. Amit én őszibaracknak mondtam, az volt számára a barack.

Az egyik nyáron családostul két hetet a Balaton mellett, fenyvesi villánkban töltöttek. A somogyi partot kissé lenézte, a fürdőzők közé horgot dobáló horgászokat szidta. De itt kapott kedvet, hogy ő is balatoni nyaralótulajdonos legyen. Persze házat az északi parton, Révfülöpön épített. Barátokat is szívesen látott itt. De a diófáját megmérgező szomszéd elvette a kedvét, hogy igazán élvezze a helyet.

Nagyon szép, szabályos, férfias arca volt. Mélybarna szeme fényesen csillogott. Érzékeny orra remegve szimatolt. Haját oldalra fésülte. Választékosan öltözködött. Nem tiltakozott, ha fényképezték. Örült, ha a kiadó fényképet kért tőle, és könyvének borítólapjára vagy a kötetbe arcképét helyezte el. Különös, hogy vezetéknéve ómen volt a számára: fél karral született. Ha valakivel találkozott, bal karját nyújtotta kézfogásra. Kabátját télen is hátára vetve viselte. Nem kedvelte, ha csomagot vitt, és kísérelte ki akarta venni a kezéből, vagy a kabát földadásával serénykedett körülötte.

Keresztnevét is jelképesnek éreztem. Társaságban szeretett először megszólalni, a vitát eldönteni. A pályakezdő pécsi író, ha boldogulni akart, írását először hozzá vitte, neki mutatta meg. Bertha Bulcsu, Arató Károly, Hallama Erzsébet, Csordás Gábor, Parti Nagy Lajos, én is így tettem. Szegény Galambosi Lacinak alighanem haláláig viselnie kellett a sebet, hogy verseit először nem Csorba Győzőnek mutatta meg. Bírálatra persze mindig hasznos, tanulságos és segítő volt. Híveit és tanítványait számon tartotta. Egyszer Lázár Ervinnek mondta: – Amikor először elhoztad hozzám az írásaidat... – Ervinnek akkor már több könyve megjelent. Nem hagyta folytatni: – De azokat a novellákat, Győző, nem te írtad, hanem én...

A róla írt könyvem kéziratát elolvasta, véleményét elmondta (leírta), de nem befolyásolt, a szövegbe nem avatkozott, ítéletemet nem akarta megváltoztatni.

Egyszer nekem is vért kergetett az arcomba. A kanizsai városi könyvtárba hívtak meg bennünket. Arra kértek, hogy mutassam be, és beszélgessek vele. Valami jelentéktelen apróságot kérdeztem tőle. Így kezdte válaszát: – Ugyebár ilyesmit másodosztályú vidéki színésznőktől szoktak kérdezni. De ha már megkérdeztél, megpróbálok rá válaszolni...

Önérzetes volt. Ismerte képességeit, és elvárta a teljesítmény értékelését, elismerését. De az egyszemélyes döntés felelősségét általában elhárította. Nem akart soha elnök, igazgató vagy főszerkesztő lenni. Mindig a második ember szerepét vállalta. A főispán mellett a titkár, a könyvtárigazgató mellett a helyettes, a főszerkesztő mellett a társszerkesztő vagy rovatvezető szerepét. De azt megkívánta, hogy a különféle helyzetekben és ügyekben a döntő szó az övé legyen.

A szerkesztőségből gyakran hazakísértem. Szerette, ha hallgatják, ha mesélhet.

Ha szállodában nagy ritkán, például Pesten, az írószövetség közgyűlésén, egy szobában aludtunk, nem értettem, hogy éjszaka miért kattintja föl a lámpát. Az óráját nézte meg. – Fél három óta fenn vagyok – mondta reggel. Ma már én is ismerem ezt a kényszert, a rossz alvó szokását.

Előbb félbe vágott cigarettát dugott a szipkájába, aztán negyedét, végül teljesen leszokott a dohányzásról.

Jóval hetvenedik életévén túl is hetente egy alkalommal, keddi napokon bejárt a könyvtárba. Ilyenkor más kolléga nem ült a szobában. Itt fogadta az interjút készítő újságírót, a televíziósokat, női tisztelőit, a tanácsot kérő munkatársakat, a kéziratot hozó ifjú tehetségeket.

Aztán egyszer elmaradt.

Egyre hosszabb időt töltött kórházban.

1994 késő őszén Fodor András Pécsen tartózkodott. Annak idején Fodor András (akkor még Andor) első versét a *Sorsunk* közölte, és a kéziratot a rovatvezető Csorba Győző küldte a nyomdába. – Bandi, menjünk el Győzőhöz, látogassuk meg – mondtam. – Nem biztos, hogy találkozni tudsz még vele.

Az idegkliniká intenzív osztályán feküdt. Ágya az ablak mellett állt. A többi ágyat zöld színű lepedőfal vette körül. Ő kinézhetett az ablakon. A párkányon galambok ültek. A klinika galambjai. A test romban, félig bénultan hevert a takaró alatt. A szép arc megsoványodott, mély árkein könnyek csorogtak. Karját a takaró alól kinyújtotta, kezemet magához szorította. Juhász

Gyulát idézte: – „Milyen volt szőkesége, nem tudom már...” – A feleségére nézett: – Mindent neki köszönhetek – mondta.

Néha a kórterembe jött egy fehér ruhás ápolónő, az ágyakhoz lépett, a takarót megigazította.

Csak a szeme, a tekintete volt a régi. Fénylő, átható, igazságot kutató, a legvégső kérdésekre választ kereső.

Akkor láttam utoljára.

Lázár Ervin

Pesten született, de igazi hazája Tolna. Dunántúli pusztán nőtt föl, márkás helyen, Alsó-Rácegrespusztán, Illyés szülőháza közelében. A szekszárdi gimnáziumban kalapálták emberré: iskolatársát, egy lányt elkísért a litániára, ezért kivágták a kollégiumból. Tőle hallottam először a szólásmondást: – Somogy, Tolna, Baranya / Magyarország aranya. Igen ám – tette hozzá Ervin –, csakhogy Somogy a ritmus, Baranya meg a rím kedvéért került a szövegbe. A többi viszont igaz.

A fővárosból érkezett Pécsre. Akkor még volt a pesti bölcsészszkaron újságíróképzés, ott szerzett diplomát. Pécsen akkoriban két napilap jelent meg, a mezeibb, konzervatívabb *Dunántúli Napló* és a frissebb, elevenebb városi lap, az *Esti Pécsi Napló*. Ervin az utóbbihoz került. A pécsi újságoknál kitűnő, fiatal erők dolgoztak akkor: Bertha Bulcsu, Hallama Erzsébet, Thiery Árpád, Rab Ferenc, S. Nagy Gabriella és – persze – Lázár Ervin. Sajátos műfajt teremtett magának: Plajbász Karcsi néven írta heti leveleit égbekiáltó helyesírási hibákkal, szófacsarásokkal, nyelvi ficamokkal. Ezekkel álcázta a szóvá tett kisebb-nagyobb városi disznóságokat, hivatali visszaéléseket, csak az utcai szóbeszédben emlegetett panamákat.

Hamar belekerült a helyi „művészvilágba”. Felesége vezető táncosnője volt Eck Imre akkor alakult Pécsi Balettjének. (Később elváltak.) Első novelláit a *Jelenkor* szerkesztőségébe hozta föl, majd a szerkesztőség tagja lett: ő tartotta a kapcsolatot a nyomdával, a kézirat-előkészítést, a tördelést végezte, a korrektúráért felelt. Nagyvonalúsága miatt néha összezőrdültünk, ő viszont azt mondta, hogy konok, keményfejű vagyok.

Kitűnően tudott bánni az emberekkel. Hatéves, zárkózott fiamat az első szavával lekenyerezte. Az eszpresszóokban a legjobb kávét a lányok neki főzték. Ha egy üzembe vagy téeszbe riportra küldték, az emberek azonnal megnyíltak előtte.

Nagyszerű emberismerő volt. Egyszer az étkezőkocsiban utaztunk Pestről hazafelé. Amikor a második hétdecis palackot a pincér az asztalunkra tette, Ervin odafordult a kövéren mosolygó pincérhez: – Ugye, maga ávós volt valamikor? – A pincér elvörösödött: – Én nem ismerem magát – dadogta. – Honnét tesszik tudni? – Látom magán az egyenruhát meg a kék parolít – mondta Ervin.

Szerette környezetét zavarba hozni. Feljött a szerkesztőségbe, belevetette magát az egyik fotelba. – Csonkaszárnyú bodobács – mondta. – Az mi? – kérdeztük egyszerre többen. – Egy bogár. – Ilyen nincs – állította Csorba Győző, aki pedig minden kérdésre tudott válaszolni. Ervin másnap elballagott a megyei

könyvtárba, ahol Győző dolgozott, kihozatta a nagy Brehmet, a megfelelő helyen fölütötte, és a könyvet Győző szeme elé tartotta: – Ez mi?

Mesehősei furcsa nevet viselnek: Tropicó úr, A bolond kútásó, Mikkamakka, Berzsián és Dideki. Ezeknek éppúgy megvan a valóságalapjuk, mint a történetek helyszíneinek, a Masakó Köztársaságnak, Rácpácegresnek, a Plélavrador tengernek vagy az Ökörszállási tanyának.

Téved, aki azt hiszi, Lázár Ervin meseíró, ifjúsági író. Novelláiban, hangjátékaiban, regényeiben a valóság és a képzelet csodálatosan keveredik egymással. Lázár Ervin az „örök” gyermeket tudta magában megőrizni.

Egyszer elmondtam neki: – Vonaton utaztam, és egy kisfiú állt az ablak mellett. Karjával a ruhafogasba kapaszkodott, kidugta fejét a lehúzott ablakon, szájával a vonat zakatolását utánozta. Úgy csinált, mintha mozdonyt vezetne – mondtam. – Nem mintha – szólt Ervin. – Az a kisfiú akkor valóban mozdonyvezető volt.

Pécs nyomot hagyott néhány korai írásában. Az író alteregója a novellák Illés Ézsaiása. Pécs a színhelye *A fehér tigris* fantasztikus történetének. Volt novellája, amit a *Jelenkor* közölt, cselekménye a Mecsek oldalán álló préházban játszódik, megjelenése után a rendőrség úgy nyomozott, mintha egy valóságos bűnügyet kellene felgöngyölítenie.

Ha Lázár Ervin nevét mondom, a Nádor kávéház jut eszembe. Míg be nem zárták, ez volt az utolsó magyar kávéház. A bokszokban valódi márványasztalok álltak. A fogasról nádkeretbe csíptetett újságokat lehetett leemelni. A falakat Haranghy Jenő nagy gobelinképe díszítette, a *Kávészüret*. A deszkaborításon Gádor Emil bekeretezett, pécsi tárgyú akvarelljei függtek. A kabátokat Muci néni őrizte. A kávé Elvira tette az asztalra. A számlát Karcsi úr hozta. Kis tányér kocsonyát, sós, paprikás kenyeret is lehetett kérni. Ha valaki egyedül leült egy asztal mellé, nem illett melléje telepedni akkor sem, ha körben öt üres szék kínálkozott. Kenedi úr, a szálloda igazgatója mindennap végigcirkált az intézmény legfontosabb egységein, a recepción, az éttermen, a kávéházon, a cukrászdán. Mint egy tengeralattjáró, hol itt, hol ott bukkant föl. Szemmel tartotta az alkalmazottakat és a vendégeket egyaránt.

Az asztalok mellett írók, újságírók ültek, futballisták és szurkolók beszéltek meg a vasárnapi mérkőzés eredményét, lyukas óráikban tanárnők dolgozatokat javítottak.

Azt mondják lekicsinylően: kávéházi író. Meg azt: aki a kávéház üvegablakán keresztül szemléli a világot, nem ismerheti meg a valóságot.

A Nádor kávéházból vitték el a rendőrök megbilincselve az ügynököt aranygyűrűkkel felcicomázott, töltött galamb felesége mellől. Tamási Pali a szegedi Csillagban sem esett a fejére, a börtönírnokságig vitte, s szabadulása után Pálfi Tamás néven megírta börtönmélnyeit.

Az egyik délelőtt a Fekete Lány lehuppant a plüss ülésre: – Gyerekek, az éjszaka engem úgy megtömtek...

Ha letelepedtünk valamelyik asztal mellé, Téglá úr azonnal átült a mellettünk lévő bokszba, és lapátfüleit, mint egy radar antennáit felénk irányította.

Hát mi volt ez, ha nem a legnyersebb, a leghitelesebb valóság?

Azokban az években mindig szervezkedtünk, mozgalmat játszottunk, írótá-

lálkozókra jártunk, vitatkoztunk. Írók találkozóját rendezték meg Balatonfüreden, Pécsen, Siklóson. A siklósi vár alatt, a sétányon két karcsú fiatalember jön velem szembe: Lázár Ervin és Bertók László. Felismernék-e ma akkori arcukat?

Ervin ma Balzac küllemű, hosszú hajú, szakállas, testes író.

Amikor sok év után a siklósi könyvtárba meghívták író-olvasó találkozóra, leült az asztal mellé, és azt mondta: – Itt addig semmiféle találkozó nem lesz, amíg egy kancsó villányi vörös nem kerül az asztalra. – A kedves könyvtároslányok nevetgéltek, hüledeztek: nem tudták eldönteni, hogy az író úr jópofáskodik, tréfálkozik velük, vagy komolyan gondolja, amit mond. Lázár Ervin komolyan gondolta. Azóta nem is hívják meg a baranyai könyvtárakba.

Én is megjártam vele. A pécsi hírlapolvasóban kellett volna bemutatnom a Pestről érkezett író és új könyvét. – Ide figyelj, Tibor – mondta Ervin, mielőtt megszólalhattam volna, már a teremben, a hallgatóság előtt. – Nem akar itt senki semmiféle találkozón részt venni. Halasszuk el az egészet jövőre, és menjünk át az Aranykacsába halászlét enni. – Átmentünk.

Van még egy tulajdonsága Ervinnek: mindenre jól emlékezik, és akit egyszer megszeretett, nem felejt el.

Meghívtam abba a televíziós portréfilmbe, amelyben életem tájait jártam végig és mutattam be. Ő a legeredetibb szereplője a filmnek. Vele kezdődik a beszélgetés. Czigány György kérdésére mondja: – Tüskés egy konok, keményfejű ember. Először engem rúgtak ki a *Jelenkortól*, aztán ő is megfizetett a konokságáért. Hiába próbáltuk lebeszélni. Csak azért is Mészöly Miklóst, meg Mándyt, meg Weöres Sándort közölte. De neki lett igaza.

A Fészek Klubba is eljött beszélgetőtársnak szerzői estemre.

Ami Lázár Ervinben száz év múlva is változatlan lesz: nagy szíve és derűs kedélye.

A nyáron Keszthelyről közös képeslapot küldtünk feleségemnek. A képeslapra ő ezt írta: „Anna, magának fantasztikus férje van. Gratulálok”

Tévedett. Ilyent nekem kellett volna Vathy Zsuzsának írni.

LÁTOMÁNY FODOR ANDRÁSRÓL

Tüskés Tibor: Egy költészet horizontja

Fodor András naplójában (*Ezer este Fülep Lajossal*) 1959. X. 8. Pécs bejegyzéssel találkozunk először Tüskés Tibor nevével; Csorba Győző beszél róla Fodornak „a pécsi irodalmi élet új alakjainak” egyikeként. A személyes találkozást még aznap este baráti találkozás követi Bertha Bulcsuval, hármásban. „Rég éreztem magam ilyen intellektuális mámorban, mint a két fiú között”, írja Fodor a nap végéről, s hamarosan fölismeri Tüskésben „az igazi szerkesztőnek való embert” (1960. V. 23.). 1977-ben így jellemezte a *Jelenkor* egykori, már régen menesztett szerkesztőjét és az érett esszéistát: „Alapjában véve pedagógus alkat, kitűnő mestere az előbeszédnek. Írásaiban is mindig ott érzik a szavakat logikus rendbe rakó, a gondolatot szárnyaltatni tudó dikció lendülete.”

Több mint húsz rövidebb-hosszabb írást foglal magában Tüskés esszégyűjteménye, a költő halála után, 1999-ben megjelent *Egy költészet horizontja*. Nem monográfia a szó hagyományos, műfajmegjelölő értelmében, de olyan hosszmetesz és keresztmetesz, amely szakmai fontoskodás nélkül vezet be a költő, az esszéista, a műfordító világába. Nem szükséges hozzá használati utasítás azon kívül, hogy az olvasó lehetőleg tartsa keze ügyében a Fodor-köteteket, beleértve a naplót is. Keletkezésük mutatója szerint több mint három évtizedet (1965 és 1997 között) ívelnek át az írások; az elsőkben még a pályakezddésről is szó esik, az utolsó a halottat búcsúztatja, egyik utolsó levelét közli. Együtt: a hűséges olvasó és a kitartó barát naplója. A barátságot egyaránt táplálta a közös dunántúli származás, a vasutas ivadékok összetartása, még inkább a hasonló irodalmi ízlés, mesterek és pályatársak közössége, irodalmi, szerkesztői szerepek, célok hasonlósága vagy egybeesése.

A pályakezdő Fodor főbb verstípusaiként Tüskés „a táj és a természet élesen metszett képeit” és „az eszményt állító példaemberek” portréit nevezi meg, szoros kapcsolatban József Attila emberi példájával és a korai Illyés versmodelljével. Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy Fodort egészen fiatalon a W. H. Audennél megfigyelt „frivol közvetlenség”, „póztalan szürkeség” is vonzza, innen sodródott a „színes, érzelmes líra” tájaira, de később egész kötetnyit fordít Audentől, és a „szürkeség” tudatos vállalásában is visszatér hozzá. Tüskés jó szemmel veszi észre a *Kettős rekviem* fordulatszerű újdonságát, a központi jelentőségűvé nőtt időélményt, a súlyos gondolati tartalmat, amely ettől fogva meghatározóvá nő Fodor pályáján. A költői világkép konstans, mindvégig vállalt elemein és kapcsolathálózatán belül fölfigyel „a kételkedés, az önvád, elégedetlenség” újabb motívumaira; a *Könyomat* című kötet ismertetésében a pokoljárás metaforája drámaivá alakítja a nyugalomért küzdő, de önkritikus, szenvedő költő arcképét.

Az életmű statikájának és dinamikájának „együttlátásán” kívül a műfaji sokoldalúság tudatosítása és értelmezése erősíti azt a képzetünket, hogy a cikkgyűjtemény egységes, monografikus mű csírájaként is olvasható. A művelt, műfordító-esszéista költő típusa persze nem ritka jelenség, de az már speciális mérlegelést igényel és próbára teszi az arányérzékét, hogy Fodor naplóinak folyamatos megjelenése a nyolcvanas évek közepétől még híveit is megosztotta: vagy a költőtől is eltántorították őket a naplók, vagy választási, rangsorolási kényszert keltek a két műfaj, a vers és a napló között. Tüskés az egységre figyel és figyelmeztet, a közös talajt vizsgálja, amelyből vers, tanulmány, napló

egyaránt kinő. „Ami összeforrasztja őket: az író személyisége, lírai látásmódja, stílusának egyéni íze.” Fölteszi a kérdést: „Honnét a költő biztos tekintete, revideálást nem kívánó eligazodása, visszavonást nem igénylő ítélete olyan időkben, mint a háború utáni koalíciós évek, a sztálini diktatúra időszaka, az 1956-os forradalom eseményei, a közel-múlt fondorlatos történései?” E kérdésben fontos értékminősítés is lappang, hiszen korábbi művek megtagadásának „látványos gesztusa a nemzedéktársak közül még olyanoknál sem hiányzik, mint Nagy László vagy Csoóri Sándor”. A választ a *Pünkösdi hírnök* című versválogatásról és a *Születtem föld* című prózai művek gyűjteményéről készült recenziók együtt, egymást erősítve adják meg. Az egyik ok „az otthon, a család, a gyerekkor, az iskola, a tanárok ajándékában” kereshető; a másik „a jó időben és jól választott eszményekben” sejlik föl; a harmadik „a kortársi-emberi kötődések” fontosságában, a testvéri érzésben. A mindkét (vagy még több) műfajra érvényes kulcsszavak a megkülönböztető jelző nélküli humanizmus, a lelki nemesség és a szolgálat. Tüskés egyébként *expressis verbis* válaszol azokra a kételyekre, amelyek például a zene és más művészetek területére merészkedő költővel kapcsolatban fölbukkanhattak (*Vallomások Bartókról*), vagy arra a veszélyre utaltak, hogy a Fülep Lajos-napló árnyékában az utána kiadott verseskötetek netán nem részesülnek „megérdemelt figyelemben”.

Az irodalomtörténeti és kritikai műfajok dolgában a kötet szükségszerűen változatos, a pályaképszerű összefoglalástól a kötetismertetésig, a verselemzéstől a személyes emlékidézésig terjed a skála. A műelemző Tüskést (első pillantásra) a legjobb értelemben vett komótos módszeresség, körültekintő pedantéria jellemzi. A *Berzsenyi Dániel*hez című versről részletesebben szólván sorra veszi a Berzsenyi-emlékidzés hagyományait, a költemény születésének alkalmát, gondolatmenet és szerkezet kapcsolatát. A külső rétegek felől halad a belső felé; a nemes ismeretterjesztéstől jut el a műértő finom és eredeti meglátásaihoz: annak az összetett kapcsolatnak az interpretációjához, amely a „megidéző” költőt a megidézetthez fűzi, majd e viszonynak a vers „nyelvi anyagában” való megragadásához. Amit a Fodor-vers képhasználatáról mond, igazi telitalálat. Tapintatos kritika is van benne, ahogyan megkülönbözteti a „csak a szemnek szép” képeket „az igazi költői metaforáktól”, de még eredetibb annak a költői eljárásnak az érzékeltetése, amely egy későbbi kor más stílus-eszményben fogant lírájában, nyelv és poétika gyökeres változásai után is tovább élte a hagyományt, „a modernség és antikizáló hajlam kettősségét.”

A naplókötetek egy részéről – főleg „az érintettség, a bennük való szereplés miatt” – Tüskés józan szeméremből nem ír, legfőlegbb érinti őket, utal rájuk. De *A Kollégiumot*, amelynek eseménytörténete idején még nem ismerte Fodort, frappánsan jellemzi, és fölfedezés értékű a *Cséplés Buzsákon* ismertetése. Műfaját naplóregénynek nevezi, meggyőzően érzékelteti a szöveg spontán keletkezésének és tudatos megszerkesztésének paradox kettősségét. Szétszálazza a mű szociografikus, lélektani és önarc képszerű rétegeit, kimutatja epikai-művészeti értékeit, azt a ritka tömörséget, amelynek révén a szertartás, a kultusz, a morális tradíció jegyei ütnek át a paraszti viselkedés szinte akaratlanul észrevett és lejegyzett pillanatképein. Mindezen kívül olyan kettősségre figyelmeztet, amely már az érettségin éppen túl lévő Fodorra jellemző volt, és élete végéig titokzatos vonása maradt személyiségének és művészi szemléletének: „önmagát is, a körülvevő világot is jobbára kívülről szemléli. (...) A teljes azonosulást a külvilággal, környezetével nem tudja, nem is akarja megteremteni.” S talán éppen ezért keresi oly mohón „az emberi kapcsolatokat, a barátság kohéziós erejét (...) az érzelmi feloldódást a szerelemben”.

Tüskés előbb elemez és bírál, csak utána von le következtetéseket alkatról és jellemről. A tanulmányfűzér meggyőzi az olvasót: kritikusi véleményét a barátság nem befolyásolta, a művek ismerete viszont mélyebbé tette a személyes kapcsolatot. Búcsúja a halott baráttól: megindító epilógus.

„NE IJEDJENEK MEG, MR. GOULD ITT VAN”

A címben olvasható mondat 1962. április 6-án, a Carnegie Hallban hangzott el, Leonard Bernsteintől, a New York-i Filharmonikus Zenekar akkori vezető karmesterétől való. Pontos körülményeire a későbbiekben sort fogok keríteni, de hadd kezdjem némi magyarázattal.

Az alábbi írásra eredetileg az adta az alkalmat, hogy úgy gondoltam, két újabban, 1997-ben angol nyelven megjelent, Glenn Gouldról szóló, monográfia-jellegű könyv, Peter F. Ostwaldé (*Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*) és Kevin Bazzanáié (*Glenn Gould: The Performer in the Work*) élesebb fényt vet annak a harmincöt Gould-levélnak a kontextusára, melyeket a *Jelenkor* Wilhelm András válogatásában és Barabás András fordításában az 1999-es évfolyamban három számon át folytatólagosan közölt (a római számok ezeknek a leveleknek a számozására vonatkoznak). A könyvtári Gould-irodalom persze áttekinthetetlenül nagy, a *Jelenkor*ban megjelent válogatás és a fordítás pedig önmagáért beszél. Az ottawai Kanadai Nemzeti Könyvtár Glenn Gould-archívumában több mint kétezeregyszáz levelet őriznek; a Gouldhoz a Canadian Broadcasting Corporationnál (CBC) legközelebb álló munkatárs, John Peter Lee Roberts, illetve a zenetörténész Ghyslaine Gurtain munkájaként 1992-ben Torontóban megjelent, *Glenn Gould: Selected Letters* című könyv ezek közül száznál több darabot ad közre. Az e könyv alapján készült magyar válogatás valóban csak ízelítő ebből a hatalmas anyagból. Am ebből a harmincöt magyarra fordított levélből mégis kikerekedik a pályakép, Gould bizonyos értelemben definitívnek tekinthető és további magyarázatot nemigen igénylő portréja, amelyben Gould tevékenységének és pályafutásának legfontosabb elemei és mozzanatai sorra megjelennek. Ha lehetséges, ugyanez a definitivitás a jellemzője Barabás András fordításának is: a magyar Gouldból (nemcsak a levelekből, de másutt közreadott esszéiből, öninterjúiból, egyéb írásaiból is, melyek ugyancsak Barabás András fordításai) kitűnik az angolul levelező-író Gould stílárius könnyedsége, változatossága, színessége, non-konformizmusa, megnyilatkozásait sok esetben az akadémikusabb formákban is jellemző ironiája, humora és szellemessége – ha tetszik, anti-akadémizmusa.

Ahogy azonban a kezdeti ötlettől előrehaladtam ebben a munkában, észre kellettennem, hogy a Sony Classical (az egykori Columbia, mely később a CBS, a Columbia Broadcasting System társaság része lett, amit viszont a nyolcvanas évek közepén a Sony vásárolt meg) 1992-től közreadott életműkiadásában Gould lemezei hozzáférhetőek ugyan Magyarországon, ugyancsak a Sony tizenhat videokazettát számláló Glenn Gould-sorozatában filmjei is megtekinthetők, a magyar Gould-recepció más nyelvekkel összevetve mégis rendkívül hiányos: néhány fordításon, e leveleken, Kocsis Zoltán 1982-es, régi *Mozgó Világ*-beli rövid írásán, Yehudi Menuhin és Curtis Davis *Az ember zenéje* című könyvének egy fejezetén és Thomas Bernhard a Gould-kultusz egyes elemeit inkább csak fikciója keretében használó, *A menthetetlen* című regényén kívül alig akad valami Gouldról magyarul, holott a Gould-legendárium önmagában is van annyira érdekes, hogy ez indokolatlan legyen. A közeljövőben a helyzet remélhetően változni fog: előkészületben van Otto Friedrich alapvető jelentőségű, 1989-ben, már Gould halála után

megjelent, a hagyatékot kezelő ügyvéd felkérésére írt, „hivatalos” monográfiájának magyar kiadása, és tudomásom szerint készül egy kötetnyi válogatás is Gould írásaiból. Jelen írás súlypontja mégis szükségszerűen került át a két kiválasztott könyv voltaképpeni ismertetéséről vagy a levelek kommentárjairól a Glenn Gould-jelenség részletesebb körüljárására – többek között e könyveknek és leveleknek a segítségével.

Glenn Gould életében is kultikus figura volt, halálában is az maradt, vagy ha lehet, még inkább azzá vált: zenehallgatók nemzedékei nőttek fel, akik játékát élőben sohasem hallhatták, felvételein keresztül mégis különös jelentőségű előadóművésznek tartják. Alighanem helytálló az a vele kapcsolatban sokszor elhangzó közhely, hogy sok minden igaz rá, és sok mindennek az ellenkezője is – nem vitatható el tőle sem, hogy korszakonként más-más, akár élesen eltérő véleményt képviseljen egy-egy dologról, egy-egy műről, ahogy ezt alkalmanként megismételt felvételei vagy egymásnak ellentmondó, egymástól két-három évtized távolában álló nyilatkozatai szemléletesen bizonyítják. Meglehet az is, a közönség szívesebben dönt mások felvételei mellett, és egészen biztos, hogy akad olyan felvétele, amit élesen elutasít – leginkább talán Mozart-szonátái ilyenek. Létezik mindennek egy viszonylag objektív mércéje is: a felvett zene egyik legtekintélyesebbnek számító fóruma, a *Gramophone* című angol komolyzenei magazin néhány éve hónapról hónapra minden számában közreadja azt a toplistát, mely a zeneirodalom legjelentősebb műveinek felvételei közül a legjobbnak gondoltakat sorakoztatja fel. Időnként változik ugyan ez a lista, Gould felvételeit mégis hiába keressük rajta. Csekély elégtételt ad, hogy ugyanennek a magazinnak a közönségszavazásán (az 1999. decemberi számban olvasható) az 1981-es *Goldberg-variációk* az ötödik helyre került a lemeztörténelem legjobb kiadványainak 75-ös listáján. Ugyanilyen fokmérője lehet a fenntartásoknak, hogy Gould csupán egy dupla-albummal szerepel a Philips nevezetes, „A 20. század nagy zongoristái” című, hetvenkilenc művészt felsorakoztató sorozatában (Martha Argerich, Jorge Bolet, Shura Cherkassky, Alfred Cortot, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Friedrich Gulda, Clara Haskil, Byron Janis, Julius Katchen, Stephen Kovacevich, Alicia de Larrocha, Arturo Benedetti Michelangeli, John Ogdon, Maurizio Pollini, Rosalyn Tureck ugyanitt két-két, Claudio Arrau, Alfred Brendel, Emil Gilelsz, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Szvjatoszlav Richter, Arthur Rubinstein három-három dupla-albumot kapott, igaz, akadnak olyan nagyon jelentős előadók, akik egyet sem, hogy csak Fischer Annie hiányát említsem, aki igen nagy nyugat-európai reputációja és forgalomban lévő vagy mostanában forgalomba kerülő, nyugati cégeknél készült felvételei ellenére maradt ki a sorozatból), bár abban, hogy Gould csak egy albummal szerepel a sorozatban, az is közrejátszhat, hogy az említett életműkiadásokban felvételei most széles körben meghallgathatóak.

Kétségtelen, hogy Glenn Gould repertoárja és előadói habitusa sok kortársától élesen eltér, a különböző összehasonlítások csak korlátokkal végezhetők el, az ő alakja most visszanézve mégis markánsabbnak tűnik a többiekénél. Gould kétségtelenül „itt van”. S a legendáriumon, a közismert vagy kevésbé ismert extrémításokon túl – legyenek azok az előadóművész vagy a magánember különiségei, vagy eredjen ez a legenda egyszerűen abból a tényből, hogy egy harminckét éves zongoraművész koncertező karrierje csúcán, 1964-ben örökre hátat fordít a színpadnak – ebben alighanem annak is szerepe van, hogy Gould tevékenysége bizonyos értelemben szerteágazóbb volt, mint mondjuk – meglehetősen önkényesen és találmányra választva – Szvjatoszlav Richteré, aki a maga módján ugyan csak külön volt, noha a stúdiótól való idegenkedésében és előadóművészi választásainak sokoldalúságában szöges ellentéte Gouldnak, vagy éppen a hét évtizeden át mindvégig kiegyensúlyozottan dolgozó, extrémításoktól mentes, jól körülhatárolhatóan a klasszikus korpusz közvetítése iránt elhivatottságot érző Wilhelm Kempffé, aki viszont a gondos és pontos stúdiómunkát legalább oly sokra tartotta és ugyanolyan szívesen végezte, mint a kanadai zongorista. Glenn Gould nyilvánvalóan több volt egy nagyon jelentős hang-

versenyező vagy felvételeket készítő művésznél, akinek pusztán azzal kellene megelégednie, hogy igen előkelő helye van az előadóművészet történetének panteonjában.

Goulddal 1966-ban Humphrey Burton, a BBC akkori szerkesztője lefogatott egy négyrészes, egyenként körülbelül háromnegyed órából álló beszélgetéssorozatot. A zongorista időnként a nyitott hangszerhez ül, és illusztrálja mondandóját, melyet érvelve, helyenként beszélgetőtársával vitatkozva ad elő. Ennek a sorozatnak a Beethovenről szóló részében Gould arról beszél, hogy 1999-re mindazok a zenehallgatási formák, melyek a beszélgetés idején közkeletűek, gyökeresen át fognak alakulni. Ezt a gondolatot ebben az időben több helyen is, legrészletesebben nagy hatású esszéjében, „A hangfelvétel kilátásai” (*The Prospects of Recording*) című írásában kifejtette. Részben igaza lett. Saját működésének nagyobbik része a 33-as fordulatszámú lemez időszakára és a sztereó-korra esett, megérte a digitális felvételkedzés legelső korszakát, úttörője volt a televíziós komolyzene-felvételnek (ezeknek együttesen köszönhetjük Bach *Goldberg-variációinak* említett, 1981-es újrafelvételét, amely mindennél fontosabb érv Gould művészete és törekvései mellett). Az úgynevezett „CD-forradalom”, a kompaktlemeznek mint vadonatúj, elődeinél egyszerűbben kezelhető és a hűségesebb hangvisszaadás benyomását keltő médiumnak a megjelenése és robbanásszerű térnyerése viszont néhány évvel Gould halála után következett be: ez a jelenség valóban átalakította a zenehallgatási szokásokat és formákat. Részben azonban tévedett, hiszen a hangversenytermek, az operaházak – így vagy úgy – ma is állnak, s az élő zenére megítélésem szerint ma minden korábbinál nagyobb szükség van. Úgy tűnik, a lemezipar a kompaktlemez nem egészen két évtizedes innovációja után az ezredfordulóra ugyanabba a zsákutcába jutott, mint amit Tim Page a Goulddal készített egyik utolsó interjúbán a hagyományos lemez kapcsán felvetett. A nagy lemezkiadó cégek újdonsággal (akár az előadott műveket, akár az előadókat tekintjük) mostanra nem túl dinamikusan gyarapodó éves komolyzenei katalógusai mintha erről árulkodnának.

A fekete-fehér BBC-felvételeken Gould egyébként egy stúdióban ül Burtonnal, a kulissza szemmel láthatóan a munka-közbeniség és az ideiglenesség státusának van alárendelve, szándékosan jelezve, hogy ez műhely, ahol készülnek olyan dolgok is, amelyek efemerek és nem a végső állapotot tükrözik. Glenn Gould a betegesséig perfekcionista volt. Jó periódusaiban ugyanakkor lazán naprakész és bőkezűen szívélyes. Jonathan Cott, aki életrajzi telefoninterjút készített vele, könyve előszavában elmondja, 1974 táján egy ízben sajnálkozását fejezte ki, hogy Gould még nem vette fel az op. 101-es Beethoven-szonátát. „Ugorj át valamelyik este, eljátszom neked” – volt a válasz (más lapra tartozik, hogy Cott nem ugrott át, és a felvétel sem készült el soha). Közismert az is, hogy Gould forgalomba került albumaihoz, a nyilvánosság számára szánt tévé- vagy rádióműsoraihoz rendszerint számtalan változatot játszott szalagra; amikor kedves hangszere 1971 végén megsérült (XXIII. levél), jó néhány másik hangszert próbált ki, és sok ilyen próbáját rögzítették annak idején. A spontaneitás, a rögtönzés, az alkalmiság is szorosan hozzátartozott figurájához, ám gondosan ügyelt rá, hogy ami ilyenkor elhangzik, ne legyen a végleges változat, még akkor sem, ha a kívülálló számára esetleg így tűnik. Azt hiszem, halála után Gould is áldozatává vált annak a „kukázó”-effektusnak, amiről az *Elárult testamentumok* egy helyén Milan Kundera beszél: eredeti szándékával szöges elentétben „hagyatékából” elő-előkerülnek a rögtönzött, nem végleges változatok. Éppen a zenehallgatást kiszolgáló iparág, amelynek szokásokat átalakító hatalmában bízott, gyűrte maga alá Gould perfekcionista szándékait. Még valamivel hadd érzékeltessem, hogy Gould visszavonulása az élő zenétől milyen képtelenül relatívvá vált mára a technika következtében. 1999 októberében, mikor Burton említett 1966-os filmjét és Bruno Monsiegeon az 1981-es *Goldberg-variációkról* készült felvételét a londoni Barbican mozijában a filmvásznon láttam – egymás után a James Dean-szerű ragyogó debatter fiatal és a megkopaszodott, elhízott, szarukeretes szemüveget viselő, zseniális „öreg” Gouldot –,

a termet zsúfolásig töltő közönség pontosan úgy viselkedett, mintha egy hangversenyen ült volna: az előadás alatt feszülten figyelt, menet közben többször tetszését nyilvánította, és végül hosszan megtapsolta az elhangzottakat.

Mindenesetre Gould fentebbi igaza és tévedése is tanulságos, és talán megkockáztathatom azt a kijelentést, hogy igazának és tévedésének is foglya lett – ez a fogság pedig, láthatjuk, végső soron diadalával azonos. Érdekes megnézni tehát 1999 legvégén, kicsivel már túl is rajta, melyek azok a viszonyok, amelyek Glenn Gouldot a saját helyére állítják.

Kezdetek és különbségek

Az úttörő jelentőségű Glenn Gould-könyv, Geoffrey Payzant műve, mely 1978-ban, tehát még Gould életében jelent meg, kapott egy rendhagyó recenzenst maga a „tárgy”, Gould személyében, aki megjegyezte, hogy Payzant csodát művelt: olyan emberről írt életrajzot, akinek élete eseménytelen és érdektelen. Ez nem egészen igaz. Bármennyire metafizikusan hangzik is ez, Gould élete kompozíció volt, amelyben a szándékosságnak és az öntörvényűségnek meghatározó szerep, az „elsőnek”, az „utolsó”, a „véglegesnek” döntő jelentőség jutott: érdemes áttekinteni ennek az életrajznak a fordulatait és érdekességeit, „első” és „utolsó” mozzanatait.

Glenn Gould 1932. szeptember 25-én született Torontóban, szüleinek egyetlen, viszonylag kesei gyermekeként. Az apa, Bert Gould, a családi hagyományt folytatva, jómódú szőrmekereskedő volt, mellékesen amatőr hegedűjátékos, fia születésekor 32 éves; a férjénél kilenc évvel idősebb édesanya, Flora (Florence) Emma Greig ének- és zenetanár. Gould csodagyerekként indult, hároméves korától játszott a zongorán, bár első nyilvános koncertjét *ehhez képest* tulajdonképpen későn, 1945. december 12-én, tizennegyedik évében adta, aminek racionális magyarázata van – ezt lásd alább. Legelső formális zeneóráit Florence Gouldtól kapta, s majdnem tízéves koráig egyedül édesanyja tanította. Ám nemcsak Gould zenei nevelése volt az anya kezében: azok a visszaemlékezők, akik Gouldot gyerekkorától fogva ismerték, egyöntetűen nagy jelentőséget tulajdonítanak Florence Gould befolyásának a felnövekvő gyermek személyiségében. Az ifjú Gould otthon szigorú protestáns neveltetésben részesült, és igazi egykeként, anyjához mindvégig nagyon erősen ragaszkodó, legszemélyesebb dolgait egyedül vele megosztó fiúként nőtt fel. Florence Gould 1975-ben bekövetkezett halála Gould életének minden bizonnyal legfájdalmasabb vesztesége volt, olyan esemény, amit sajátos módon még legszűkebb környezetében is kommunikálatlanul hagyott. Iskolatársai Gouldot soha nem hallották káromkodni, aszexualitása, mely később is jellemzője volt, serdülőkorában kialakult, ahogy félnksége, visszahúzódása vagy éppen mérhetetlen állatszeretete is. Jellemző történet, hogy a szenvedélyes horgász apának fel kellett hagynia kedves elfoglaltságával, mikor egy ízben gyermeke kifakadt azon, hogy halakat pusztít el. Gould különönböző felnőttkori szokásai elsősorban belénevelt betegségfóbiájából és bizonyos fokú kamaszkori mizantropiájából táplálkoztak.

A család anyagi helyzete lehetővé tette, hogy Gouldék a negyvenes években évi 3000 dollárért taníttassák gyermeküket. Formális oktatásban, zenetanároknak Gould különben egyáltalán nem bővelkedett; konkrét értelemben talán nem igaz, a dolog lényegét tekintve azonban igen, amit Bazzana könyvében állít, hogy Gould autodidaktának tekinthető. 1940-ben kezdte tanulmányait a torontói zenei konzervatóriumban, zeneelméletet 1940 és '47 között Leo Smithtől, orgonát 1942 és '49 között Frederick C. Silvestertől tanult, ezekkel párhuzamosan végezte általános és középiskolai tanulmányait. Édesanyján kívül legfontosabb és legbefolyásosabb zongoratanárának tízéves korától Alberto Guerero, a Chiléből a húszas években Kanadába települt zongoraművész számított, akivel egy évtized múltán, 1952 környékén megszakadt a kapcsolata. Gould soha nem fejezte

be felsőbb zenei tanulmányait. Nagyjából Guerrierónak köszönhető Gould zenetörténeti értelemben széles repertoárja, mely a Bach előtti zenéktől, a romantika és az impresszionizmus korának tulajdonképpeni mellőzésével, a bécsi iskoláig és szórványosan a kortársakig terjedt (a klasszikus romantika korából az egyetlen lényeges, szabályt erősítő kivétel Brahms volt Gould érdeklődésében), noha mestere Schoenberg iránti lelkesezését Gould először ellenérzésekkel fogadta és egyáltalán nem osztotta (Guerrero nevéhez fűződik több Schoenberg-mű amerikai bemutatója). Alighanem Guerrero érdeme az is, hogy rászoktatta tanítványát: a soron következő művet mindig alaposan tanulmányozza és igyekezzon kotta nélkül, emlékezetből játszani.

Guerrero tanításának eredménye továbbá az a sajátos játéktechnika, mely a képekről-filmekről könnyen megítélhetően Gould jellegzetes játékmódja volt: vállalai egy vonalban helyezkedtek el a billentyűzettel, s Gould behajtott karral, előregörnyedve, úgyszólván a zongora alól nyúlt fel a billentyűkhöz, úgy, hogy csuklója szinte azok vonala alatt volt. Ehhez a szokatlan testtartáshoz egy különlegesen alacsony, körülbelül harminc centis zongoraszékre volt szükség, amit Gould apja fabrikált, s amit Gould koncertről koncertre, stúdióról stúdiórá élete végéig mindig magával cipelt – az utolsó években az ülőrész letört, Gould azonban nem pótolta ezt, hanem a szék keretein ült ezután. A zongoraszék alacsonyra állítása nem ritkaság a zongoristák körében, Bazzana Arthur Schnabelt és Rosalyn Turecket említi meg azok közül, akik előnyben részesítették az alacsony ülést, s mindketten más tekintetben is példaképek voltak Gould számára. Mégis jellemző, hogy a mindenkor zongorák megemelése, a megfelelő magasság megtalálása az első helyek egyikén szerepelt azon a meglehetősen hosszú listán, amit az idők során Gould különbségeiről állítottak össze. Gould Cottnak színesen és szellemesen meséli el és cáfolja azt az e tekintetben elnevesült, Széll Györggyel lezajlott konfliktust, mely szerint a karmester, látva Gould elhúzódozó kísérletezését a megfelelő magasság megtalálására, azt tanácsolta volna, hogy a zongorista vágjon le egy darabot a hátsójából, s melyre a XXIV. levél, egy szerkesztőnek címzett helyreigazítás formájában, röviden utal.

Gould a játéktechnikának általában nem tulajdonított nagyobb jelentőséget: többször is úgy nyilatkozott, hogy fél óra elegendő neki ahhoz, hogy bárkit megtanítson zongorázni. Igaz, tette hozzá, elméletét a gyakorlatban nem próbálta ki – Gouldnak soha nem voltak tanítványai.

Kezdeti kanadai, főként torontói sikerei után a nemzetközi hírnevet 1956-ban a *Goldberg-variációk* felvétele hozta meg Gould számára. A Columbia hanglemezgyár fiatal, ígéretes, karrierje elején lévő zongoristát keresett. David Oppenheim, a Columbia cég Masterworks részlegének igazgatója 1955. január 11-én jelen volt Gould legelső New York-i koncertjén (bő egy héttel azelőtti washingtoni bemutatkozását követően ez volt második külföldi hangversenye), és az előadás után azonnal szerződést ajánlott neki.

Gould ragaszkodott hozzá, hogy bemutakozó albuma a *Goldberg-variációk* legyen. Ezt a tervét a hanglemezgyár ellenállását leküzdve kellett beteljesítenie: a művet nem játszották túl gyakran az ötvenes évek közepén (ma 30–35 változat különösebb nehézség nélkül összegyűjthető a katalógusokból). Ide tartozik, hogy ekkoriban kialakulni látszott a konszenzus, hogy Bach billentyűs hangszerre írt műveinek előadásában a csembaló a legmegfelelőbb hangszer – ezt a nézetet Wanda Landowska képviselte igen erőteljesen. Nem lehet biztosan tudni, miért volt ennyire fontos a *Goldberg-variációk* a fiatal zongorista számára, ha csak nem vesszük komolyan azt a feltételezést, hogy a fiatal kora óta álmatlanságban szenvedő Gould programszerűen választotta ezt a – legendája szerint az álmatlanság ellen írt – zenét. Bach a kezdetektől fogva mindvégig bizonyosan az első számú kedvence volt (emlékezzünk a XI. levél több mint tíz évvel későbből való gyönyörű vallomására: „...azt gondolom, hogy ha életem hátralévő részét egy lakatlan szigeten kellene eltöltenem, és egész idő alatt egyetlen szerző zenéjét lehetne csak játszaniom vagy hallgatnom, akkor szinte biz-

tos, hogy Bachot választanám. Elképzelni sem tudok olyan zenét, amely ennyire mindent átfog, mindig olyan mélyen megindít, s amely, hogy pongyolán fejezzem ki magam, a ragyogó mesterségbeli tudáson túl egy még fontosabb tulajdonsága miatt volna ilyen értékes – azért, mert humánus”). Nemcsak Bach zenéjét, de a *Goldberg-variációkat* is sokat játszotta idáig (a CBC-nél nemrégiben megjelent a műnek egy 1954-ből való, rádión közvetített és általa egyvégtében játszott előadása), ám lehet, hogy ebben a választásban megint csak Guerrierónak tulajdonítható némi szerep, akinek műsorán a mű egyik-másik részlete gyakran szerepelt. Az első stúdióbeli *Goldberg-variációk* mindenesetre kirobbanó siker lett, Gould művészetének évtizedeken át fémjele, megjelenésétől a mai napig folyamatosan kapható lemez, mely a „Gouldberg-variációk” titulust kapta a zenei sajtótól, s melyből több mint egymillió példányt adtak el az évek során (ma a komolyzenei piacon egy felvétel 5000 eladott CD-je számít a megbízható siker alsó küszöbének). Az eredeti lemezborítón – a harminc változatnak megfelelően – harminc kis kép volt látható a művet felvevő Gouldról, és azt hiszem, Gould sokak számára mindvégig az a fiatal, csodagyerek-szerű titán maradt, akit ezek a képek megőriztek. Maga a mű a hangversenyző Gould repertoárján ezután is a legbiztosabb pontnak számított, 1959-es salzburgi felvétele is közismert, és nem kell különösebben szimbólumokban gondolkodnunk ahhoz, hogy – ahogyan sokan tették – az utolsó felvételek egyikeként elkészült, a zongoraművész halála előtt egy-két héttel a boltokba került második stúdióbeli *Goldberg-variációkat* valóban Gould zenei testamentumaként, a pálya lezárásaként fogjuk fel. A mű eleve nagyfokú szabadságot biztosít az előadónak azzal, hogy szabadon hagyja őt, az egyes variációk mely részeit ismétli meg. Gould 1955-ös változatának a különálló darabok elemi ráismerésszerűsége az érénye (itt egyébként egyetlen variációnál sem élt az említett ismétlés lehetőségével), az 1981-es összefogottabb és egységesebb, a darab egész összefüggését szem előtt tartó és négy variációban az ismétlést is alkalmazó, ha úgy tetszik, érett előadás.

Otto Friedrich egy korabeli sajtóközleményre hivatkozva leírja, hogy június közepén a fiatal zongorista hogyan jelent meg a Columbia New York-i stúdiójában, egy elhagyott presbiteriánus templomban a Keleti 30. utca 207. száma alatt, hogy kezdetét vegye egy több mint negyedszázadon át tartó közös munka a Columbia-céggel. „A meleg nyári nap ellenére Gould kabátban érkezett, sálát, sapkát és kesztyűt hordott. »Felszereléséhez« a szokásos zenei kellékeken kívül egy halom törülköző, két nagy üveg ásványvíz, öt különböző színű és alkalomra való gyógyszeresüveg és speciális zongoraszéke tartozott. A törülközők, mint kiderült, azért kellettek, mert Glenn kézfejét és karját húsz percen át könyékig forró vízben tartotta, mielőtt a zongorához ült volna. Az ásványvízre azért volt szükség, mert Glenn képtelen volt meginni a New York-i csapvizet, a gyógyszerekkel különböző bajait – fejfájását, feszültségét, keringési problémáit – orvosolta. A légkondicionálásért felelős technikus ugyanolyan keményen dolgozott a felvétel alatt, mint a hangmérnök: Glenn a hőmérséklet legcsekélyebb változására is igen érzékeny volt, a hatalmas helyiség légkondicionáló-berendezését minduntalan állítani kellett.” A felvételek egy héten át folytak, sok-sok ismétléssel előbb a változatokat és a záró darabot, legvégül pedig a bevezető *Ariát* vette fel. A munka végeztével Gouldot mintha kicserélték volna; előkerült jókedve és legendás sármja, gyógyszereit, törülközőit és zongoraszékét összekapcsolva, a stúdió minden munkatársával kezét fogva távozott.

A nagy visszavonuló

Ennek a kimerevített pillanatképnek a jókedvű és kezét fogó Gouldról némiképp ellentmond az a hagyatékában fennmaradt nyomtatott kártya, melyen a következő szöveg olvasható: „Segítségért hálás leszek. Egy zongorista keze néha előre nem látható módokon is meg-

sérülhet. Főlöszleges részletezni, hogy a sérülés egészen komoly is lehet. Mindezek miatt igen hálás leszek, ha el tudjuk kerülni a kézfogást. Ez némi zavartságot okozhat, de higgye el, hogy nem udvariatlan akarok lenni, hanem az a célom, hogy a sérülés lehetőségét elkerüljem. Köszönöm. Glenn Gould.” A kártya alighanem a későbbi évekből, a koncertkörutak időszakából való, s pontosan rávilágít egy látszólag jelentéktelen apróságra, amely az idők során nagyra növekedett és Gould főbiájává vált (egyébként nemcsak a társasági életben került a kézfogást, a karmesterekkel se fogott kezét egy-egy versenymű előadása után). Se szeri, se száma a hasonló főbiáknak, amelyeket a nyilvános hangversenyeken a közönség előtt fellépő Gould kifejlesztett magában. Otto Friedrich Gould tizennyolc éves korára datálja azt a megjegyzését, amelyben először kinyilvánítja, hogy a nyilvános hangversenyektől vissza akar vonulni. Szorosan idetartozik, amit említettem már, s amit Peter Ostwald elemez mélyrehatóan, hogy Gould szülei, különösen édesanyja, felfigyelvén a gyermek különleges tehetségére, megijedtek ennek a tehetségnek a dimenzióitól, és az ifjú Gouldot késő kamaszkoráig erősen visszafogták abban, hogy gyorsan kihunyó csodagyerekként kezdje (és esetleg fejezze be) pályáját: az első években minden lehetséges eszközt megragadtak arra, hogy feladatait, nyilvános fellépéseit korlátozzák.

Pedig a *Goldberg-variációk* megjelenése után koncertező művészként példátlan karrier nyílt Gould előtt. Első Egyesült Államok-beli hangversenyéig összesen körülbelül 60 koncertet adott, évente átlagosan hatot-hetet. Az ezután, 1955-től soron következő nem egészen tíz évben körülbelül 220 koncertet, amelyben 1957-ben és 1958-ban egy-egy, 1959-ben két tengerentúli körút is szerepelt. Gould koncertezett Berlinben, Bécsben, Salzburgban, Brüsszelben, Stockholmban, Wiesbadenben, Firenzében, Londonban és Luzernben. A Szovjetunióban tett '57-es és '58-as izraeli látogatása külön is figyelemre méltó. Ő volt az első észak-amerikai művész, aki a Szovjetunióban fellépett, s hogy ennek mi lehetett a jelentősége, annak megértéséhez hadd utaljам az olvasót Galina Visnyevszkaja emlékirataihoz, aki részletesen foglalkozik az amerikai Van Cliburn az 1958-as Csajkovszkij-versenyen elért első helyezéseinek, akkori szereplésének körülményeivel és kultuszával. Peter Ostwald egyébként az életrajznak ezen a pontján megszólaltatja Schiff Andrást, aki elmondja, hogy Gould Kelet-Európába a Szovjetunióban készült felvételeken, illetve sok más, a politikai berendezkedéssel szemben indifferens vagy éppen lojális nyugati művészhez hasonlóan az ottani fellépés-megjelenés tényén keresztül jutott el, és hatása rendkívüli volt (Bazzana Schiffen kívül Kocsis Zoltánt, Ivo Pogorelichet és – bár ez némiképp ellentmond földrajzi előfeltevéseinek – Peter Serkint sorolja fel azok között a kelet-európai zongoristák között, akikre Gould erősen hatott). Az izraeli körút azért érdemel külön figyelmet, mert ennek során Gould tizennyolc nap alatt tizenegy hangversenyt adott, ami példa nélkül álló széria pályafutását tekintve.

Gould az idők során egyre növekvő mértékben idegenedett el attól a közegtől, amit a nyilvános koncert jelentett, nyomasztotta a közönség, és menekült a publikum előtti játéka elől, ha tehette – nem egyszerűen csak azért, mert a felvételi stúdiót egy zenemű előadására a hangversenyteremnél sokkal alkalmasabb helyszínnak gondolta, hanem azért is, mert a hangverseny világa cirkusz, a pódium aréna volt számára. Koncertező éve alatt fejlődött ki súlyosnak tekinthető hipochondriája, hatalmasodtak el rajta különböző, nagyobb részben vélt és kisebb részben valós betegségei. Alighanem igaza van Friedrichnek, aki megjegyzi, hogy amiként a paranoiásoknak előbb-utóbb ellenségei, úgy a hipochondereknek betegségei lesznek. A III. és a IV. levélben például részletes utalás olvasható a Steinway-nél történt, 1959 decemberében bekövetkezett balesetre. Gould leírja, hogy bal válla súlyosan megsérült, a zongorajáték számára szörnyű fizikai megpróbáltatás, és az ügyet jogi útra kívánja terelni. Ám sem a levelek kontextusa, sem az eredeti kiadás lábjegyzetei nem igazítanak el abban, hogy miféle szörnyű eset történhetett 1959 végén. Nos, annyi, hogy az akkor már negyvenharmadik éve a Steinway-nél dolgozó

William Hupfer, a cég Gould mellé kirendelt technikus, akivel Gouldnak jó néhány, technikai kérdésekre kiterjedő konfliktusa volt, egy zongorahangolás alkalmával barátságosan vállon veregette Gouldot. A dolog valóban jogi útra terelődött, Gould 300.000 dolláros kártérítési igényt nyújtott fel, amit végül peren kívüli egyezséggel oldottak meg, és odáig fajult, hogy például az Ormándy Jenővel kitűzött philadelphiai koncertjét Gould a városhoz fűződő rossz emlékei – ottani gyógykezelése – miatt mondta le.

A korábban idézett jelenet a megfázástól és huzattól rettegő, a nyári kánikula idején is téli felszerelésben járó, kezait forró vízben áztató és gyógyszeres fiolák sokaságát magával cipelő Gouldról a koncertező művésznek még inkább emblémájává lett. Ostwald leírja, hogy a kanadai-amerikai határon átkelve rendre bonyodalmakat és fennakadást okozott a Gould zsebeiben lévő, az ésszerűt jelentősen meghaladó gyógyszer mennyiség. Koncert-pályafutását mindvégig a hirtelen lemondások, a váratlan programváltoztatások kísérték, sokszor megoldhatatlan bonyodalmak elé állítva Walter Homburgert, a Gouldnál nyolc évvel idősebb, német származású, angolul erős akcentussal beszélő impresszáriót, aki e minőségében a negyvenes évek végétől 1964-ig, Gould visszavonulásáig dolgozott a zongoraművész mellett, és Ostwald megjegyzése szerint Guerrero után valóságos apa-figurává vált a zongorista számára. Előfordult, hogy Gould egyszer csak a közönség felé fordult, s elnézést kért, hogy a meghirdetett Beethoven-zongoraverseny helyett egy Mozart-zongoraversenyt játszik el, a Beethoven-versenyművet ugyanis nem volt lehetősége próbálni. „Igaz, a Mozartot sem” – tette hozzá. A közönség számára gyakran tűnt fegyelmetlen előadónak, furcsa zongoraszékén derékból körbe-körbe hajladozva nyilvános hangversenyen is sokszor játszott cipő nélkül vagy keresztbe vetett lábakkal, játék közben állandóan gesztikulált, szabad kezével vezényelt, hangosan dúdolt, alkalmanként figyelmetlen szólístának bizonyult (1957 májusában, Berlinben, a Karajan vezényelte c-moll Beethoven-zongoraverseny előadásakor például egész egyszerűen elvétette a belépést). Utolsó koncertező éveiben, a túlzott gyógyszerfogyasztás eredményeként mind többször fordult elő – Ostwald jó néhány ilyen esetet sorol fel –, hogy a felvételein éppen technikai biztonságáról elhíresült Gould az élő előadás körülményei között összezavarodott, eltévedt a partitúrában, vagy attól jelentősen eltérve improvizált, néha úgy, hogy a koncert után néhány perccel mindennek nem volt tudatában. Hozzájárult mindezekhez az állandó hangszer-kérdés, ami különösen azokban az esetekben növekedett naggyá, amikor nem volt módja saját Steinway-zongoráját egy-egy előadásra magával szállíttatni. Mindez, mondhatni, halmozottan köszönt vissza korabeli fogadtatásában: a kritikusok – elismerve és méltányolva pianisztikus képességeit – legtöbbször ezekre a szokatlan különbségekre koncentráltak. Homburger igyekezett védelmébe venni patronáltját: „Ha nem akarják látni, mit csinál, hunyják be a szemüket, és hallgassák a zenét.” Gould nem vette jó néven, hogy zenei teljesítménye a kritikákban háttérben marad, s a hangsúly színpadi viselkedésére esik; a kritikusokkal való viszonya meglehetősen ambivalens volt. A szakirodalom egyöntetű megállapítása az, hogy Gould az angolszász nyelvterületen, az Egyesült Államokon, Anglián, s részben még Kánadán kívül is előadóművészként mindenkor jóval nagyobb becsben állt, mint saját „nyelvi” közösségén belül.

A nyilvános előadásokat vállaló Gould pályafutásán a talán legnagyobb, kétségtelenül legjobban dokumentált botrány 1962. április 6-án következett be, amikor a New York-i Filharmonikusok kíséretében, Leonard Bernstein vezénylete alatt – egyhetes próbaidőszakot követően – Brahms 1. zongoraversenyét adta elő a Carnegie Hallban. Gould jóval a próbák megkezdése előtt jelezte Bernsteinnak, hogy a művet rendhagyó felfogásban kívánja előadni. A Brahms-zongoraversenyre az est második felében, a szünet után került sor, Bernstein bejött a színpadra, felállt a pulpitusra és a következő szavakkal fordult a közönséghez:

„Ne ijedjenek meg, Mr. Gould itt van, azonnal megjelenik a színpadon.

Mint tudják, a csütörtöki koncertek bevezetőitől eltekintve nem szokásom, hogy előadás előtt a közönséghez forduljak, ám most egy különös helyzet állt elő, amely mindenképpen magyarázatra szorul. A következőkben Brahms d-moll zongoraversenyének, hogy úgy mondjam, nem éppen ortodox előadását fogják hallani. Olyan előadást, amely bizonyosan különbözik minden korábban hallottól – vagy akár képzeletben megálmódottól –, a szokatlanul lassú tempónak és a Brahms dinamikai előírásaitól való gyakori eltéréseknek köszönhetően. Nem állíthatom, hogy tökéletesen egyetértek Mr. Gould fel fogásával, és ez fölveti azt az érdekes kérdést, hogy akkor vajon miért vezényelem el.

Elvezényelem, mert Mr. Gould van annyira értékes és komoly művész, hogy én is komolyan tekintetbe vegyem mindazt, ami mellett hűséggel kitart, és koncepciója eléggé érdekes ahhoz, hogy úgy érezzem, hallaniuk kell Önöknek is. Ám az ősrégi kérdés továbbra is fennmarad. Egy versenymű előadása során ki a főnök: a szólista vagy a karmester? A válasz erre természetesen az, hogy néha az egyik, néha a másik, attól függően, kikről is van szó. De kettejüknek majdnem mindig törekedniük kell az együttműködésre – meggyőzés, személyes vonzerő vagy akár fenyegetés révén – annak érdekében, hogy a végeredmény egységes előadás legyen. Életemben eddig egyetlen alkalommal kellett meghajolnom egy szólista egészében új és semmihez nem hasonlítható koncepciója előtt, és ez akkor történt, amikor Mr. Gouldot a legutóbbi alkalommal kísértem. Ám a mostani esetben a kettőnk nézetei közötti eltérések oly hatalmasak, hogy úgy érzem, ezt a rövid szöveget feltétlenül el kell mondanom. Vagyis hát, ismétlem, miért vezényelem el, miért nem csinálók kisebbfajta botrányt, nézek új szólista után vagy hagyom, hogy valamilyik asszisztensem vezényeljen ma este?

Azért, mert le vagyok nyűgözve és örülök annak a lehetőségnek, hogy új pillantást vehetek erre a sokat játszott műre; azért, ami ennél is több, mert Mr. Gould előadásában vannak olyan pillanatok, melyek bámulatos frissességből és meggyőződéssből erednek; harmadszor azért, mert mindannyian tanulhatunk valamit egy kiemelkedő művésztől, aki gondolkodó előadó; végül pedig azért, mert a zenében van egy olyan összetevő, amit Dimitri Mitropoulos a »sportos elemnek« nevezett: vagyis a kíváncsiság, a kaland, a kísérlet tényezője. Biztosíthatom Önöket arról, hogy az elmúlt hét, mialatt Mr. Goulddal próbáltunk, kalandos volt. A kalandnak ebben a szellemében fogjuk most a művet eljátszani.”

E többször nevetéssel és ovációval kísért bevezető után (melyet Bernstein különben előzőleg egyeztetett Goulddal) a Brahms-zongoraversenynek valóban feltűnően lassú előadása következik, ami különösen az első tételben a laikus számára is észrevehetően hallható, és meg kell vallani, első hallásra a bevezető részben páratlanul lefegyverző. Gould többször is azzal érvelt, hogy az általa választott tempó háttérbe szorítja a mű klasszikus romantikus jellegét, és lehetőséget ad a szólóhangszer és a zenekar közötti egyensúly barokkosan arányos, kamarazene-szerű kidolgozására; továbbá hogy az első tétel bevezető témájának szokatlan tempóját tulajdonképpen a második téma tempójához igazította. Az előadás közvetlen kritikai fogadtatása egyértelműen negatív volt (Harold C. Schonberg kirívóan bántó megjegyzése Gould technikai felkészületlenségéről a VI. levél jegyzetében olvasható), s Gould eljárását zenei értelemben is gyakran vitatták, illetve vitatják azóta is. Otto Friedrich például idézi Malcolm Fragert, aki az eredeti kéziratnak az akkor használatos kiadásokban nem szereplő szerzői tempójelzésére hivatkozik, és nonszensznek tartja Gould tempóját, aki a pontozott félhangjegyet = 56 előírást a felére csökkenti. Csupán érdekes adalék, amire John Canarina, a zenekar akkori második karmestere emlékezik vissza, hogy Gould a megszokottól eltérően nem kívülről vagy a szólisták által használt kisebb kottából, hanem a zenekari partitúra hatalmas lapjairól játszott, úgyszólván vizuálisan is megerősítve a hallható tempókülönbséget.

Érdemes összehasonlítani az 53 perces előadást (tétélei egyenként 25'49", 13'45", 13'47" időtartamúak) néhány korabelivel. Wilhelm Backhaus Adrian Boult vezénylete

alatt 1932-ben 43 perc alatt játssza (19'15", 12'42", 10'53"), nagyjából ugyanilyen gyors tempóban ugyanő 1958-ban Karl Böhm-mel (19'38", 12'35", 11'15"). Karl Böhm egy másik, 1980-as felvételén – Maurizio Pollini a szólista – az előadás ideje valamivel hosszabb, 46 perc (20'45", 13'23", 11'50"), ami lényegében körülbelül megegyezik Pollini 1998-as koncertfelvételével Claudio Abbado vezénylete alatt (21'02", 12'11", 11'46") vagy Abbado 1986-os előadásával (22'40", 13'46", 12'13"), ahol Alfred Brendel a szólista. 1962 májusában, nem egészen egy hónappal Gould New York-i előadása után Clevelandben Clifford Curzon és Széll György is előadta a darabot, egy hosszú középső tétellel (22'11", 16'01", 11'51"), s 1965-ben Széll György vezényelt egy valamivel rövidebb, de nagyjából ugyanilyen arányú előadást Rudolf Serkin közreműködésével (21'03", 14'25", 11'26"). Ezek a körül az átlagosnak mondható, körülbelül háromnegyed óras időtartam körül járnak, ami e zongoraverseny előadásához általában szükséges. Vannak lassú első tételű előadásai is a Brahms-zongoraversenynek, Daniel Barenboim és Zubin Mehta a kilencvenes években 23'12", 14'29", 12'32" alatt játssza el, Emil Gilelsz és Eugen Jochum 1972-es felvételének 24'04", 14'44", 12'34" a terjedelme, s akad a Gouldén túltevő lassúságú előadás is (Martino Tirimo és Kurt Sanderling nevéhez fűződik, 1978-ból való, 25'14", 16'26", 13'27" időtartamú). Könnyen elképzelhető, hogy Bernstein bevezetője nélkül az eltérés a közönség számára nem tűnt volna fel ennyire, vagy legalábbis nem fonódott volna ennyi legenda az előadás köré, bár például Judith Pearlman, a CBC rendezője, a *The Idea of North* televíziós változatának készítője, aki jelen volt a hangversenyen, úgy emlékezett vissza, hogy Gould súlyosan beteg ember benyomását keltette. Tény viszont, s ez a sokszor méltatlanul lebecsült Bernstein nagyságát dicséri, és a Mitropoulos-féle „sportos elem” mindenkor szem előtt tartásáról árulkodik, hogy pályafutása vége felé, a nyolcvanas évekből létezik egy általa vezényelt stúdiófelvétel, melyen Krystian Zimmermann a szólista, és az előadás 54 percet vesz igénybe, ami meghaladja a Gould-féle változatot is. A Brahms-zongoraverseny legendáriumának körébe tartozik még, hogy két nappal később ugyanitt újra előadták a zongoraversenyt, a második alkalommal Bernstein és a zenekar gyorsabb tempója szerint, ezúttal a bevezető nélkül. Gould a szűkebb és szélesebb nyilvánosság előtt mindig védelmébe vette Bernstein sokak által inkorrektnek tartott eljárását (1963 februárjából létezik egy idevágó rádiónyilatkozata, de arra emlékezik Tim Page az először a nyolcvanas évek közepén kiadott lemez kísérfüzetében, s a VI. levél is arról tanúskodik, hogy Gould lojális volt Bernstein bevezetője iránt), ám a dolog körül mégis maradt valami zavartság. Kétséges, hogy valóban ez az incidens vezetett volna Gould visszavonulásához – amint ezt többek között Otto Friedrich is, Ostwald is sugallja. A fentiekből jól látható, hogy 1964 áprilisában Gould egy szinte másfél évtizede érlelt elhatározását váltotta valóra. Bizonyos azonban, hogy Bernstein és Gould, akik a kezdetek óta folyamatos, szorosnak és rendszeresnek tekinthető kollegiális együttműködésen kívül bizonyos rokonszenvet tápláltak egymás iránt, ami talán barátság is volt, s akiknek a komolyzene közvetítése, a zenei nevelés terén igen sok hasonló érdemük volt, ezután soha többé nem szerepeltek együtt, sem a nyilvánosság előtt, sem felvételen.

A stúdióban

A Brahms-zongoraverseny előadásának inkább a tekintetben van jelentősége, hogy megint csak előrevetít valamit: a stúdiófelvételeket készítő Gould legfontosabb, a nyilvános előadástól visszavonuló művészt még inkább jellemző és rengeteg aprólékos munka révén beteljesített ambícióját. Gould a stúdióban arra törekedett, hogy az általa előadott zene a lemezekon *másképp* hangozzon, mint a többi felvételen. Ha elfogadjuk azt a definíciót, hogy a huszadik századi zeneszerző legfontosabb törekvése a hang előállítás, a hang természetének

definíálása, akkor a stúdióban dolgozó Gould ambíciója méltán nevezhető zeneszerzőinek – ahogyan, más úton eljutva e következtetéshez, Bazzana is emellett, az előadó Gould „zeneszerzői” vonásai mellett érvel. Gould, noha fiatal kora óta folyamatosan kísérletezett különböző kompozíciókkal, és pályája kezdetén úgy nyilatkozott, hogy hetvenéves korára meg akar írni néhány kamaraművet, két-három szimfóniát és egy operát, nem bizonyult jelentős zeneszerzőnek: egyetlen komolyabb és nagyobb terjedelmű műve, az ötvenes évek közepén írt op. 1-es Vonósnégyes egy késő romantikus reminiscenciákat tartalmazó, tulajdonképpen nem nagyon érdekes darab (vagy pontosabb úgy, hogy érdekessége elmarad azok mögött a vállalkozások mögött, amelyeket Gould előadóművészként, tömegkommunikátorként vagy esszéistaként véghez vitt); a *Szóval fűgát akarsz írni?* című, ugyancsak vonósnégyesre és énekhangokra komponált műve érdekes ugyan, mégis inkább afféle geg, alkalmi zenei szellemesség, tréfás ujjgyakorlat. Ezeken kívül egy-két kisebb zongora- és kamaramű, néhány átirat, egy-két film kísérőzenéje és rengeteg – sokszor egyetlen tollvonást sem megért – terv maradt fenn a zeneszerző Gould műhelyében.

A kreativitás más formában jelent meg Gould pályáján: teljes elvonultságban és hatalmas műgonddal végzett felvételeiben, alkalmi írásaiban és az elektronikus médiumok számára készített különböző műsoraiban – bár hozzá kell tenni, megtörtént, hogy egy-egy mű felvétele olykor nem a közvetlen műgond miatt húzódott több mint fél évig, hanem (mint Bach *Két- és háromszólamú invenciói* esetében 1963–64 folyamán) Gouldnak a hangszer felett érzett elégedetlensége miatt; amint megtalálta a megfelelő hangzást, két stúdióban töltött nap alatt végleges formába öntötte változatát. A francia Bruno Monsiegeon, aki 1973-tól összesen hét filmet készített Gouldról, felidézi, hogy Gould néha úgy beszélt magáról: „Kanadai író és műsorvezető vagyok, aki szabad idejében történetesen zongorázik.” Az általa készített vagy szereplésével rögzített rádió- és tévéműsorok hosszú sorából külön is kiemelkednek ún. *Magányosság-trilógiájának* részei, a *The Idea of North* (1967), a *The Latecomers* (1969) és a *Quiet in the Land* (1973) című, eredeti hangdokumentumokon alapuló, rádiójátéknak nevezhető vállalkozásai. A trilógia darabjai (a két szélső rész körülbelül egyórás, a középső harmincperces, s az elsőnek filmváltozata is van) az északi Kanada világába vezetnek el, egy ezermérföldes vonatutazásra, Új-Fundlandra, illetve egy északi menonita közösségbe, és a rádiójátékok az „ellenpontosító rádió” megvalósításai. Az ötlet, az elnevezés Gould leleménye, ő készítette a műsorok alapjául szolgáló interjúkat, és – mint zenei felvételeinek esetében – a legapróbb technikai munkálatok is az ő irányításával vagy épp saját kezűleg folytak a végleges változatokban. A trilógia részeinek közös jellemzője, hogy bennük különböző hangokat és hangfoszlányokat hallunk, a két későbbi darabban zenét is, s e kulisza előtt a beszédhangok zenei struktúra módjára, „architekturálisan” artikulálódnak: előtűnnek egymásból, párhuzamosan szólnak meg, egyik feloldja a másikat, helyenként nemcsak hangzás szerint, de tartalmilag is ellenpontosozák vagy cáfolják egymást. A trilógia, amely létrejötté óta a Gould-kánon legközepébe került, ars poetikusnak nevezhető, lényegében a művész két legfontosabb ideológiáját, ízlésének, elfogultságainak, habitusának, életvezetésének, étkezési vagy társasági szokásainak két alapkövét helyezi előtérbe: egyrészt a magányosság tematikáját, másrészt az északiságot – szemben a déli hedonizmussal (vesd össze ezt a XVII. levél megjegyzésével: „személyemben testesül meg mindannak az ellentéte, amit ingyencnek szokás nevezni”, amit a XXX. levélben némileg más formában megismétel). Nem érdektelen talán a *Magányosság-trilógia* jelentőségéhez azt is hozzátenni, hogy szülőhazájában e trilógia szinte a zongoraművészehez hasonlítható elismerést és megbecsülést vívott ki Gould számára, afféle nemzeti hős-státuszt (a *The Idea of North* Kanada fennállásának századik évfordulójára készült), és érdekes módon nincs jele annak, hogy az iróniáját-öniróniáját minden tekintetben őrző Gould ezt valaha is elutasította volna.

Négy legjelentősebb portréműsora – Leopold Stokowskiról, Pablo Casalsról és két minden vita felett álló kedvencéről, Arnold Schoenbergről és Richard Straussról – a trilógiához hasonló „ellenpontozó” elv szerint van megkomponálva (legtöbbjük önálló Gould-írásoknak is az alapját képezte). De számtalan más műsort is készített, amelyek között találunk teljesen hagyományos felvételt, ám akad sok-sok rendhagyó módon bevezetett, beszélgetéssel vagy kommentárral kísért zenei előadás, népszerűsítő sorozat, történeti áttekintés – a közeg és a technológia egyaránt foglalkoztatta és inspirálta őt. Igen elgondolkodtató, és a zenész magabiztosságát, az író bizonytalanságát húzza alá, hogy a felvételein az írott kottától való eltéréseiről elhíresült Gould rádiós és tévés beszélgetéseinek, rögzített „spontán” nyilatkozatainak, interjúinak legnagyobb részéhez előzetesen forgatókönyvet írt, melyekbe nemcsak saját szövegét, hanem meglepő módon a neki szóló kérdéseket is belefoglalmazta; előzetes egyeztetés után ugyan, de partnereivel többnyire *előadták* ezt az előre rögzített forgatókönyvet, az esetek nagy részében igen meggyőzően. A tökéletesre törekvő Gouldnak különben feltett szándéka volt, hogy a Monsaingeon-stáb által forgatott egyik filmhez feleleveníti egyébként soha nem gyakorolt francia nyelvtudását, hogy a felvételen a produkció nyelvén szólalhasson meg (amire végül mégsem került sor).

Ami Glenn Gould autorizált írásait illeti, a helyzet valamivel komplikáltabb. 1956-ban úgy nyilatkozott, hogy előadásairól és műveiről bármit elmondhatnak, nem izgatja, ám komolyan bántja, ha valaki írásait kritizálja, ami megint csak arra vall (Ostwald is rámutat erre), hogy Gould jóval kevésbé volt magabiztos a szavak, mint a zene terepén. Barátai, a hozzá közel állók visszaemlékezéseiből és a levelezésből is tudjuk, hogy recepcióját nem egészen választotta szét ilyen hierarchikusan: egy-egy negatív vagy éppen pozitív lemezkritika ugyanúgy hosszas éjszakai telefonbeszélgetésekre, órákon át tartó elemzésekre és felolvasásokra sarkallta, és egyáltalán nem maradt közömbös a szereplésével foglalkozó publikációk iránt. Tekintettel arra, hogy életében csupán egyetlen kötete jelent meg – egy körülbelül két ívnyi tanulmány Schoenbergről, 1964-ben, a Cincinnati Egyetem kiadványaként, számottevő visszhang nélkül – s írásainak Tim Page által összeválogatott, *The Glenn Gould Reader* című gyűjteménye csak 1984-ben, két évvel Gould halála után, esszéista énjének fogadtatása komolyabban sohasem vetődhetett fel; bár például meggyőződése volt, hogy *A hangfelvétel kilátásai* szelvényzeteiben nyilatkozó Stokowskit a szerkesztőség félreinformálta írásának szándékait illetően. De szívesen írt, lemezeinek borítószövegeit kezdettől fogva maga fogalmazta (Magyarországon, a Hungarotonnál is jelent meg a nyolcvanas évek elején az eredeti kísérszöveggel CBS-licenckiadású Gould-lemez), közölt könyvkritikákat, a fenti módszerrel kidolgozott beszélgetéseket és „valódi” öninterjúkat, tanulmányokat, esszéket; hosszú ideig foglalkoztatta egy önéletrajz elkészítése is, melyhez vázlatok is születtek. Jó néhány írása angol nyelven a mai napig publikálatlan maradt, mint ahogy a monográfiákban idézett részletektől eltekintve napi munkájához használt, feljegyzésszerű naplói sem kerültek eddig a nyilvánosság elé.

Kevin Bazzana könyvében meglehetősen elutasítóan nyilatkozik az esszéista Gouldról: nézetrendszerét sajátosan leegyszerűsítőnek tartja, amelyből a fekete és a fehér közötti átmenet és az elméleti vagy szélesebb műveltségi megalapozottság szembetűnően hiányzik vagy erősen foghíjas; a kéziratban maradt Gould-dolgozatok ismeretében egy részükről megállapítja, hogy indokolt és szerencsés is, hogy ezeket nem publikálta, s különösen Gould történeti összefüggéseket felvető írásait tartja elégteleneknek. John Roberts ezzel kapcsolatban azt jegyzi meg, hogy Gould nézetei nem kutatáson, hanem egy bizonyos belső látáson vagy intuíción alapultak, ami óhatatlanul résekkel és hibákkal járt gondolatmeneteiben: a kimondás azonban előbbrevaló volt számára a szisztematikus végiggondolásnál; intellektuális naprakészségét minduntalan bizonyítani kívánta. Kétségtelen, hogy Gould írásos megnyilatkozásaiban sok rögzült kijelentés mellett ko-

ronként akad kirívó, egymással jóformán összeegyeztethetetlen állítás, és véleményem szerint éles határt kell húzni ironikusabb és frivolabb írásai, valamint doktrinér kinyilatkoztatásai közé, melyek többnyire valamelyik, a széles konszenzust vagy a bevett konvenciókat megkerülő, non-konform értékválasztására alapozódnak, akár pozitívak ezek (mint mondjuk Richard Strauss vagy Schoenberg esetében), akár negatívak (mint például Mozartot vagy a romantikát tekintve). A levelező Gouldot feltétlenül az első, az ironikus-frivol csoportba helyezném, helyenkénti doktrinér vagy a közvetlen nyilvánosság számára szánt retorikusabb megnyilvánulásai ellenére is. Az az álláspont, amit Bazzana könyvében képvisel, a Gould-recepcióban az utóbbi időkben véleményem szerint kissé indokolatlanul általános szólam lett, jöllehet jóval szelídebb formákban (Humphrey Burton nemrégiben például kétszer is megemlítette, hogy Glenn Gould könyve az elképzelhető legjobb éjszakai olvasmány), és a *Magányosság-trilógiát* készítő Gould mintha magasabb polcra került volna az esszéista Gouldnál. Megjegyzem, annak a típusú miszticizmusnak, ami a Gould-jelenséget bizonyos értelemben kíséri, íásaiban egyáltalán nem találtam nyomát.

Érdemes közelebbről megnézni Gould sokat idézett programatikuss írását, *A hangfelvétel kilátásai* című, 1966-os tanulmányt (a „sokat idézett” kicsit elcsépzelt fordulatnak hangzik, de nincs Gould-szakértő, aki hosszabb vagy rövidebb ideig ne időzne *A hangfelvétel kilátásai* kijelentéseinél). Az írás sok-sok apró részletre kiterjedő gondolatmenetében feltétlenül van bizonyos arrogancia, csöklítés és a Gouldtól általában megszokotthoz képest stilisztikailag is nehezkesebb a szöveg. A történeti összefüggések felvetése valóban inkább naivnak vagy leegyszerűsítőnek nevezhető. Sajnálhatjuk, hogy az ebben az értelemben általában nivelláló Gould az „elektronikus” címszó alatt nem terjesztette ki figyelmét a könnyűzene fogyasztásának már akkor is szembeütő tendenciáira. Ekképpen a résztvevő hallgatóra vonatkozó általános következtetést, illetve e résztvevő hallgató konkrétabb majdani működésével, a professzionalista és a laikus közötti határvonal előbb-utóbb bekövetkező elmosódásával kapcsolatos spekulációt is leginkább utópikusnak nevezném – bár mindig nagyon üdítő, ha egy vérbeli profi tolja félre szakmája hübrisztét. Látható, hogy a profétikus, jóslatokba bocsátkozó Gould felemásan működik. A technológiai újdonságok jelentőségét, következményeinek egy részét, a zenefogyasztásnak az élő zenei előadásról a rögzített otthoni vagy privát zenehallgatásra áthelyeződő súlypontját és a régi zenének az előadásmódra is kiterjedő s majd csak jóval ezután bekövetkező redivivusát ezen a helyen nagyon pontosan előlegezi. A Deutsche Grammophon cég újabban megjelentetett komolyzenei CD-ROM-jai (ahol a hallgató a képernyőn a kurzor segítségével követheti a kottát, ugyanakkor belenyúlhat abba, elkészítheti és vissza is hallgathatja saját változatát) mintha részleges megvalósításai lennének annak az abszurd elképzelésnek, amit Gould e lapokon a résztvevő hallgatóval kapcsolatban előrebozsát. Viszont az általa emlegetett „archiváló magatartás” a jelek szerint a korabeli előadásoknak egy olyan tárát hozta létre a katalógusokban, ami bizony az egykori „élő” előadásokra is messzemenően kiterjed. Azt gondolom, a háttérzene vagy kísérőzene jelentősége is más ma, három és fél évtized távolából. *A hangfelvétel kilátásainak* érdeme, hogy elméleti szempontból naprakész: strukturalista korának gyermeke; a benne rejlő szerző-felfogás, a „mű mint a történeti tények összessége” kontra „műalkotás önmagában”-elv körülbelül ebben az időben vált divatossá vagy bevetté Nyugaton. A Gould-jelenségben általában van valami a nyugati hatvanas évek liberalizmusából és szellősségéből, és azt is megkockáztatnám, hogy mindent összevetve a hatvanas évek volt Gould fénykora. A teoretikus pontokon jól kivehető Marshall McLuhan befolyása, aki Gouldra más íásaiban is erős hatást gyakorolt, s aki – ahogyan Bazzana rámutat erre – mentora volt a modern zene egy másik extrém alakjának, John Cage-nek is.

A hangfelvétel kilátásait különleges észjárásra valló hasonlat-rendszere vagy számos regisztere ellenére mégis saját életrajzi környezetébe helyezve célszerű olvasni, és Gould

fordulatának, a koncertteremből való kihátrálásának apológiájaként felfogni, különös tekintettel azokra a preferenciákra, melyeket pályafutása során mindvégig vállalt – ily módon ugyanis sokkal szembetűnőbb konzisztenciája. Mindenesetre a hangversenytermi előadásra vonatkozó itt kifejtett álláspontjához következetes volt: Tim Page-nek 1981-ben elmondja, hogy utoljára 1967-ben, baráti unszolásra hallgatott végig élő hangversenyt. Ha zenét akart hallgatni, inkább tetemes lemezgyűjteményére hagyatkozott.

Gould utolsó, 1964. április 10-én Los Angelesben adott koncertjét nem kísérte semmilyen hangzatos bejelentés, és visszavonulását a közvélemény igazság szerint minden idevágó nyilatkozata ellenére sem kezelte teljesen befejezett tényként. Ez a visszavonulás nagyjából egyidőben következett be Wladimir Horowitz több mint másfél évtizedes színpadi távollét utáni visszatéréseivel. Gouldnak zongoraművész kortársai közül sokakról – Richterről, Rubinsteinről, Tureckről, Leon Fleisherről – igen pozitív véleménye volt, Horowitz volt az egyetlen, akivel szemben alkalmanként nyíltan bíráló gesztusokat gyakorolt, közvetlen vetélytársaként kezelve őt (kapcsolatuknak, mely a személyes találkozásig sohasem jutott, bő teret szentel Friedrich és Ostwald is, Bazzana viszont, aki Gould egyik legfontosabb előadói jellemvonásának a versengés minden formájának elkerülését látja, kicsinyíti e presztízsharc jelentőségét). Kérdés volt ekkor, hogy koncertező művészként az érdeklődés homlokterében lévő Gould miként tud majd megbirkózni a nyilvánosságnak azzal a jelentékeny hiányával, amit a hangversenyteremből való visszavonulás jelentett, s ami feltétlenül kockázatosná tette lemezeinek eladhatóságát. (Az irodalom ezt általában sima ügyként kezeli, de hogy ennek a szempontnak fel kellett merülnie, arra nézve lásd Goddard Liebersonnak, a Columbia akkori fejének *A hangfelvétel kilátásai* egyik szeljegyzeteként olvasható álláspontját a lemezipar kommersziális vonatkozásairól.) Ezzel összefüggésben említést érdemel, hogy Gould egzisztenciája nem csupán honoráriumain alapult; az ötvenes évek közepétől kezdve igen nagy hozzáértéssel tőzsdézett, otthon mindig, de európai koncertkörútjain is rendre azzal kezdte napjait, hogy felhívta otthoni brókerét. Monsaingeon visszaemlékszik a romantikusokat minden lehetséges módon kerülő Gould egyik ironikus megjegyzésére: „Még egy ilyen hét a Wall Streeten, és kénytelen leszek felvenni a Grieg- és Csajkovszkij-zongoraversenyt, hogy pótoljam a veszteségeimet.” (Végrendeletében egyébként 750.000 dollárnyi összegről rendelkezett, főként az Űdvahadsereg és egy állatvédő szervezet javára.)

Gould lemezei azonban eladhatónak bizonyultak, amihez hozzájárult, hogy később sorra kerülő lemezfelvételeit a CBC tévé- és rádióműsoraiban sokszor előzetesen eljátszotta; ha nem is élőben, de az elektronikus médiumokon keresztül mindvégig „itt volt”, a közönség szeme láttára tevékenykedett. Nagyon csekély korlátozással gyakorlatilag a CBS-nél is, a CBC-nél is szabad kezet kapott arra nézve, hogy mit vesz fel lemezre, illetve rádió- és tévéműsoraihoz, és hogy ezek a felvételek milyen ütemezés és munkarend szerint készülnek. Mindkét céggel felhőtlen volt az együttműködése, s noha 1971 végén felmerült, hogy esetleg a Deutsche Grammophon Gesellschaft kötelékébe szerződne (XXIV. levél), mégis a Columbiánál maradt, ahol működésének 25. évfordulóját a *The Glenn Gould Silver Jubilee Album* kiadásával méltó módon ünnepelték meg. A CBC-nél, noha nem volt a stáb tagja, a hatvanas évek közepétől önálló irodával rendelkezett, ez az a bizonyos Jarvis Street-i cím, ahonnan leveleinek többségét keltezte. 1959-es utolsó tege-rentűli körútjáról visszatérve sohasem ült többé repülőgépre (autót vezetett, a visszaemlékezők szerint a közlekedési szabályoknak fittyet hányva, ön- és közveszélyesen, nagyobb kockázattal bármely repülőútnál), és az Egyesült Államokat leszámítva ezután egyáltalán nem hagyta el Kanadát. 1971 tavaszától a CBS hozzájárult ahhoz, hogy felvételeit ne a New York-i 30. utcai stúdióban készítse, hanem Torontóban, az Eaton Auditorium Hallban, melynek akusztikájával Gould messzemenően elégedett volt, és ahol 1945 decemberi első fellépésére is sor került (a nyolcvanas évek elején az utolsó felvételek né-

melyikének, így például a második *Goldberg-variációknak* újra az a New York-i 30. utcai templom volt a helyszíne, ami a debütáló albuménak, s amit röviddel ezután a CBS stúdióként véglegesen bezárt). Gould St. Clair Avenue-i lakásán kívül egy kisebb lakosztályt is bérelt a torontói Inn on the Park szállodában, ahol az idők során egy minden igényt kielégítő stúdiót rendezett be, természetesen külön zongorával (ma egyébként Kanadában összesen öt hangszert bocsátanak közszemlére, melyek hosszabb vagy rövidebb ideig Gould tulajdonában voltak), s ahol a felvett anyagok meghallgatására, szerkesztésére, különböző felvétel-változatok elkészítésére is adódott mód.

Ha egyetlen szóval kellene jellemezni a korpuszt, Gould valódi zenei hagyatékát, felvételeinek összességét, akkor a „kísérletező”, az „egyéni”, az „eltérő” vagy az „érdekes” jelző előbbre kíváncszna, mint a „teljes”, a „pontos” vagy a „definitív”. Közhelyszámba megy vele kapcsolatban kijelenteni, hogy közelebb álltak hozzá a zenetörténet virtuális vagy valóságos teoretikusai, Bach és Schoenberg, és hogy az a kiszámíthatóság, ami az ő esetükben hatékony, Mozart vagy részben Beethoven esetében működésképtelen. Nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy arra a fél évszázadra, amely Gould színrelépése óta eltelt, zenei értelemben mennyire rányomta bélyegét az ő Bach-játéka – azt hiszem, túlzás nélkül állítható, hogy Gould nélkül másféle, talán kevésbé intellektualizált Bachot ismernénk. Gould a hangfelvételt autonóm művészeti formának gondolta el, ahol a rögzített kotta és az előadás eltérhet egymástól: neki előadóként joga van a *másképp* megszólaltatáshoz, mint ahogy másoknak joguk van olyan tényezőket előnyben részesíteni – még ha ez a megengedés részéről nem tűnt is mindenkor ilyen egyértelműnek –, amiket ő kevésbé tartott fontosnak. Gyakran emlegetik vele kapcsolatban a *kontrollt* mint előadói gyakorlatának sarokkövét, mint a fenti autonómia elválaszthatatlan részét – erről a kontrollról *A hangfelvétel kilátásainak* egyik-másik részlete is ékesen beszél. Igen szemléletesen illusztrálja a fenti autonómia egyik lehetséges dimenzióját *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitányának maga készítette kétfonórás átirata, melynek felvétele során a két zongoraszólamot külön-külön rögzítette, és végül összekeverte őket: élő előadás körülményei között ez ilyen formában véghezvihetetlen. A „pontosság”, a „definitivitás”, a „hitelesség” a felvételeket készítő Gould koncepciójában indifferens fogalmak voltak (ha van valami általánosítható tendencia megismételt felvételeiben, akkor az az, hogy a későbbi változatok többé-kevésbé lassabb tempójúak). A „teljesség” kvantitatív értelemben is alig-alig vonatkoztatható rá: Schoenberg, akitől az idők során teljesnek tekinthető, kamarazenéjére is kiterjedő zongora-ciklust készített (ugyanakkor soha nem játszotta a huszadik század Schoenberg melletti két másik legfontosabb, Gould kedves Hindemithjéhez hasonlóan neoklasszikusnak tartott szerzőjét, Bartókot vagy Stravinskyt); megvan továbbá Gould előadásában az összes Mozart-zongoraszonáta. A teljességhez még Bach-felvételei állnak közel, igen sok darabját szalagra játszotta, szemmel láthatóan egy összkiadás igényével, de például hiányzik ehhez *A fuga művészete* teljes felvétele (1962 elején az első kilenc contrapunctus készült el, itt Gould orgonán játszik, s aztán 1967-ben, illetve 1981 tavaszán zongorán még néhány), mint ahogy nem került sor a 6. billentyűs hangszerre írt versenyműre vagy a korai toccátákra sem. Két szonáta hiányzik az összes Beethoven-zongoraszonáta közül is (az említett op. 101-esen kívül az op. 81a), miközben jó néhány variációt és bagatellt felvett. Lelkesen kezdett bele a Beethoven-szimfóniák Liszt-féle zongoraátiratainak felvételébe, de csak az V. szimfóniát és a VI. első tételét fejezte be (pedig a IX. szimfónia kétfonórás átirata bizonyára kedves elfoglaltság lett volna számára), nekirugaszkodott a Szkrjabin- és a Haydn-szonátáknak, de csak kettő, illetve hat készült el a lehetséges tízből, illetve ötvenből. Nincs egységes, ugyanazzal a karmesterrel és zenekarral, nagyjából egy időben, stúdióban rögzített Beethoven-versenymű-ciklusa, egyáltalán nem játszotta el a második Brahms-zongoraversenyt, hogy a romantikus versenyműveket ne is említsük; a Mozart-zongoraversenyek közül pedig csupán egyet-

lenegy maradt fenn előadásában. Utolsó másfél évtizedében többek között *A hangfelvétel kilátásaiban* is kifejtett elveknek megfelelően oly aprólékos lassúsággal haladt előre feladataiban, hogy lehetetlen volt mellé zenekart szerződtetni (kamarapartnerrel utoljára 1977-ben vett lemezre zenét). Élete vége felé felvetődött, hogy a Beethoven-zongoraversenyek zongoraszólamát felveszi önállóan, s a zenekari szólamot utóbb alájátsszák, de e terv iránt az elsőként kiszemelt Karajan nem mutatott érdeklődést, s noha Neville Marri-ner igen, megvalósítására Gould halála miatt már nem kerülhetett sor.

Gould a hetvenes évek vége felé úgy nyilatkozott Jonathan Cottnak, és ennek az elképzelésének másutt is hangot adott, hogy ötvenéves kora után lemezkészítő szólista-ként is vissza kíván vonulni: Bach szólóhangszerre írt műveinek felvételével végére jutott ez irányú érdeklődésének, és a továbbiakban karmesterként kíván tevékenykedni. Fennmaradt egy lista, hogy a közeljövőben mely műveket szándékozik elvezényelni – ez a lista nagyjából olyan szerzőknek a munkáit tartalmazza, akiket szólistaként is preferált. A szerep nem volt teljesen új számára, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján Stratfordban és Vancouverben vezényelt már, de a vezénylés fizikai része olyan megpróbáltatások elé állította, hogy képtelen volt folyamatosan végezni a karmesterkedést és szólókarrierjét is. 1982 nyarán egy általa finanszírozott alkalmi zenekar közreműködésével szalagra vette a *Siegfried-idill* eredeti, tizenhárom hangszerre írt változatát, a végeredmény itt is egy legendásan lassú, az előadási konvencióktól eltérő előadás lett – viszont éppen az a tempó, ami sokak szerint Wagner eredeti koncepciójával vágott egybe. Röviddel azelőtt pedig egy olyan vállalkozásból készült két tétel, amely a fentebbi szólamkeverés zongoraverseny-felvételénél is képtelenebbül hangzott – ugyanakkor szintén beteljesítése volt valamiképpen *A hangfelvétel kilátásaiban* előrevetített jövőnek. Gould a Hamiltoni Filharmonikus Zenekart vezényelte, Beethoven második zongoraversenyének szólóját egy fiatal zongorista, John Klibonoff játszotta, és az elképzelés szerint Gould utóbb kívágta volna a felvételből a zongoraszólamot, hogy a saját játékaival helyettesítse.

Nem tudni, hogy ezekből a tervekből, elképzelésekből mi valósult volna meg – Gould elhatározásait előbb vagy utóbb mindig valóra váltotta. Ötvenedik születésnapján rosszul lett, és néhány nap múlva, 1982. október 4-én sorozatos agyvérzések következtében meghalt.

Ostwald és Bazzana

A két könyvnek csak a tárgya azonos: Peter Ostwald tulajdonképpen klasszikus életrajzot írt Glenn Gouldról; noha sajátos nézőpontból beszél, munkája mégis besorakozik a többi hasonló jellegű könyv mellé. Kevin Bazzana viszont egészen új útra lépett: szakszerű és aprólékos elemzést ad közre az előadóról, az életrajzzal csak érintőlegesen foglalkozik, viszont övé az első angol nyelvű könyv, amely számot vet Gould *zenei öröksé-ge*vel, alcímének megfelelően: előadói gyakorlatával.

Peter Ostwald könyvének körülményeihez feltétlenül hozzátartozik, hogy a szerző tragikus módon saját halálának árnyékában írta meg: éveken át küzdve betegségével, a kézirat lezárását követően néhány hét múlva meghalt, s a kötet megjelenését már nem érte meg. Minden tekintetben pontosságra és tárgyilagosságra törekvő, korrekt monográfiajában Gouldot következetesen Glenn-nek szólítja – indokolja ezt, s könyve egyfelől ezért érdekes, mert 1957 februárjában, San Franciscóban személyesen megismerkedett a nála négy évvel fiatalabb Goulddal. 1977-es utolsó találkozásukig rendszeresnek mondható, baráti kapcsolatban álltak egymással (a könyv ezt pontosan dokumentálja, sok olyan levelet közreadva, amelyek nem jelentek meg korábban), s ez a barátság egy alkalommal munkakapcsolattá is vált: Ostwald amatőr hegedűjátékos lévén, egy nyári sze-

mináriumon tanítványa volt Arnold Schoenbergnek; Gould felkérte őt, hogy szerepeljen első Schoenberg-portréjában, amire aztán 1962-ben sor is került. Több alkalommal előfordult, hogy Ostwald Goulddal közösen játszott – ezek messzemenően privát, amatőr házimuzsikálások voltak, abban a szélsőséges formában, ahogyan Gould ezt szerette, s visszaemlékezők tucatai szerint gyakran, szívesen, éjszakákba nyúlóan gyakorolta. A személyességen túl másfelől érdekessége Ostwald könyvének, hogy szerzője eredeti foglalkozása pszichiáter, így a monográfia körülmekintő részletezéssel tárja fel Gould kórképét, különböző betegségeit, gyógyszeres kezeléseit, folyamatosan megszólaltatja Gould egykori orvosait, és a pályakép minden lehetséges pontján lélektani és/vagy fiziológiai magyarázatokkal szolgál Gould viselkedésére, néhol az általánosan elfogadhatóhoz képest talán túlzott mértékben is, néhol a magától értetődő dolgokat kicsit túlmagyarázva. Orvosi tekintetben kiindulása az, hogy Gould gyerekkorában az autizmus Asperger-kórnak nevezett változatában szenvedett, amely a művészetekben és a kreativitást igénylő foglalatosságokban esetenként igen nagy tehetséggel jár együtt. Helyenkénti szertartásos retorikussága és a tudományos rituálé kissé merev evidenciában tartása ellenére Ostwald könyve nem hagiográfia Gouldról; a zenészt igyekszik a lehető legméltányosabban mérlegelni, rajongását vagy kritikáját ebben az értelemben egyáltalán nem rejti véka alá. (Ostwald nevéhez egyébként a hetvenes évek végén egy Schumann-monográfia, később egy Nizsinszkijről szóló könyv megírása is fűződik.)

Ostwald a legfőbb vonalakban Otto Friedrich monográfiáját követi, szuperpozitivistá szemléletének megfelelően talán még szigorúbban is kronologikus, mint Friedrich. Az életrajz kontinuitásában a Friedrichénél apróbb fejezeteket kreál, és tekintettel arra, hogy hat-hét évvel később íródott, mint az, s ebbe a hat-hét évbe az 1992-es kettős évforduló is beleesik, már nagyobb anyagot ural; emiatt számtalan, Friedrichnél is előkerülő információt-adatot tud pontosítani vagy árnyalni. Friedrichéhez hasonló magyarázatot ad Gould állandó dúdolására: eszerint a zongoristát édesanyja szoktatta rá a játék közbeni énekre, és a felnőtt Gould ezt a felvételein sokszor zavaró, producereknek, technikusoknak és hallgatónak sok bosszúságot okozó effektust olyan eszközként alkalmazta, ami lehetővé tette számára, hogy még koncentráltabban figyeljen az éppen játszott műre. Az a benyomásom egyébként, hogy a Gould-felvételek sokszor emlegetett Sony-féle kiadásában ez a dúdolás az újabb technikákkal végzett átírás következtében nagy mértékben tompult. Sajátos módon található még egy összefüggés Friedrich és Ostwald könyve között: mindketten igen nagy jelentőséget tulajdonítanak Gould 1976-os összeomlásának (amit egyaránt Florence Gould egy évvel korábban bekövetkezett halálához kötnék), az újrakezdésért folytatott lassú és nehézkes küzdelmét mindketten részletesen leírják, és mindketten úgy tartják, hogy a fél év megfeszített munkájával felépülő Gould ezen a ponton változott át fiatal emberből hirtelen azzá a lomhább benyomást keltő, megöregedett Goulddá, aki például az 1981-es *Goldberg-variációk*-filmen látható. (Bár hogy ez a „lomha” mennyire relatív jelző itt, annak megállapításához például az 5. variáció ujjrendjének tanulmányozását ajánlom ezen a filmen.) Ostwald bő teret szentel Gould munkamániájának, és ezt kivetíti személyes kapcsolataira is: életének külön-különféle szereplőire kevés kivétellel csak addig volt szüksége, amíg egy-egy feladat megvalósításában segítségére voltak – amint az ilyen munkák beteljesedtek, Gould alkalmanként radikálisan és véglegesen szakított partnereivel. Van befejezésül még egy sokatmondó orvosi megjegyzése Ostwaldnak: hivatkozik a boncolási jegyzőkönyvre, amely az egész életében betegeskedő és önmagát gyógyszerező Gould szervezetében a halálát előidéző vérrögökön és az egyoldalú étkezés eredményeként előálló májnagyobbodáson kívül semmilyen komoly szervi elváltozást nem tárt fel.

Ha Peter Ostwald könyvéről azt írtam, hogy nem Gould-hagiográfia, akkor Kevin Bazzana könyvét igencsak nehéz ugyanebben a koordináta-rendszerben elhelyezni;

igaz, tudományos munkáról lévén szó, ebben a könyvben – Ostwaldéval szemben – a személyesség nagyon átvitt értelemben jelenik csak meg. Mindannyian ismerjük azt az érzést, hogy nagyon szeretünk valamit, és hirtelen, a magunk számára is megmagyarázhatatlanul leromboljuk, lekicsinyítjük, legyilkoljuk magunkban – ehhez néha az általunk szeretett dolog társaságában eltöltött idő hosszúsága is elegendő. Bazzana valami ilyesmit visz véghez. A harmincas éveiben járó zenetörténész ahhoz a nemzedékhez tartozik, amelynek már semmilyen közvetlen tapasztalata nem lehetett az „élő” Gouldról. Gould felvételeit az előszó tanúsága szerint a nyolcvanas évek elejétől ismerte meg, és a folyamatos zenehallgatás során jutott arra az elhatározásra, hogy doktori értekezését e témának szentelje.

Talán túlzás nélkül elmondható, hogy míg Ostwald monográfiájának egyik-másik lapján Gould felhúzza volna a szemöldökét, ez a könyv igen-igen kedvére lett volna. Nem feltétlenül a helyenkénti erős, fentebb hellyel-közzel érzékeltetett kritika miatt, amivel szemügyre veszi Gould tevékenységét és ennek kontextusát (bár a vitára mindig kész Gouldtól ez sem állt volna nagyon távol), hanem inkább amiatt, hogy szisztematikusan számot vet a Gould-felvételek zenei jellegzetességeivel. A könyv két nagyobb fejezetre tagolódik: a *Premisses* című első rész Gould működésének esztétikai-filozófiai-gondolati háttérét világítja meg, ahol a klasszikus-romantikus ellentétpártól az előadóművésznek a posztmodernnel való viszonyáig számos megközelítés előkerül. Bazzana mindenütt utal a megvonható művészettudományi párhuzamokra, ezekben elsősorban Culler, Eco, Barthes, Stanley Fish és Wayne C. Booth a legfontosabb támasztékai, allúziói mindenütt mértéktartóak és indokoltak – tekintettel arra, hogy az interpretáció és a szerzőség kérdéseiben Gould zenei és esszéírói megnyilvánulásai, programszerű célkitűzései megkerülhetetlenek. Zenetudományi értelemben a Gould-irodalmon kívül Leonard B. Meyer és Richard Taruskin munkái azok, akikre leginkább épít – Meyer az ötvenes évektől publikált könyvei Gould könyvtárában is megvoltak. A könyv *Practices* című második része Gould előadói gyakorlatával vet számot, külön alfejezeteket szentel a hangszer, az ellenpont, a ritmus, a dinamika, az artikuláció és frazírozás, a díszítés és a felvételi technológiák kérdéseinek, és az egyes témákat igen-igen alaposan tárgyalja, a pedálhasználatról a Gould-zongorák hangzásán át az említett furcsa testtartás következtében alkalmazott billentéstechnikáig rengeteg tényezőt figyelembe véve. Mindkét főfejezet tüzetesen vizsgálja és rendszerezi Gould koncepcionális és technikai devianciáit, nemcsak azokat az eseteket, ahol az adott előadói kánontól tér el, hanem azokat a megismételt előadásokat is, amelyek Gould saját pályáján jelentenek eltérést a korábbi változattól. A könyvben számos kottapélda található, néhány reprint felvétel a Gould által használt kottákról a zongorista bejegyzéseivel, továbbá egy CD-melléklet is, amelyen 26 különálló tétel hallgatható meg Gould különféle felvételeiből; ezek elemzésére Bazzana gondosan sort kerít, bár akad olyan részlet is a lemezen, amelyre csupán egyetlen demonstratív példa érdekében van szüksége.

Bazzana kiindulópontja az, hogy kizárólag a zenész Gouldra kell tekintettel lennünk hagyatékának megítélésekor, minden más ténykedése csupán járulékos kiegészítés felvételeihez (persze ezeket az egyéb tevékenységeket is megvizsgálja, és vonatkoztatja is őket a zongorista előadásaira). Gouldot olyan idealistának tartja, akinek kifejtett nézetei és előadói gyakorlata sajátságosan szemben álltak egymással: míg a romantikát mint stíluskorszakot előadóművészként a lehető legszélsőségesebb módon kerülte, saját magáról gyakran az utolsó romantikusként nyilatkozott. Az előadó felnövezt értelmezői szerepét, funkcióját, az előadói szabadságot, az improvizáció bizonyos, a felvételeken is meglévő mértékét tekintve Gould valóban romantikusnak tűnik fel Bazzana értelmezésében (amihez azt is hozzáteszi, hogy Gould interpretátorként nem törekedett zenetudományos szabatosságra, előadásait leggyakrabban nem előzte meg semmiféle olyan típusú

kutató tevékenység, aminek nyoma maradt volna, és nem törekedett arra sem, hogy a zenetudományi értelemben legszabatosabb kotta-kiadást használja), míg a Bach és a körülötte lévő zenék interpretációjában Gould a zenének a tulajdonképpeni romantikus gyakorlat kliséitől való megtisztítására törekedett, ami viszont nem a megelőző klasszikus gyakorlathoz vezetett vissza, hanem a régizenei előadásmódnak egy kevésbé rigorózus előképéhez. Ide tartozik Bazzanának az a megfigyelése, hogy Gould egész pályája során szándékosan kerülte a virtuózként számontartott darabokat, holott technikailag bőven meglett volna az adottsága ezek megszólaltatásához.

Igen érdekes Bazzanának az a gondolatmenete, amelyben nyomon követi Gould viszonyát zenetörténeti preferenciáihoz: úgy ítéli meg, hogy minden olyan mű, amelyben a kihívásnak valamilyen eleme megjelenik, akár negatív, akár pozitív előjellel, érdekessé válik Gould előadásában. Azok a művek viszont, amelyek nem jelentettek kihívást számára, vagy többnyire unalmasak lettek az ő változatában (Bazzana többek között Chopin h-moll szonátáját említi), vagy végképp elkerülte őket, még akkor is, ha egyébként elismerően nyilatkozott róluk (ilyen például a Beethoven összes szonátájából hiányzó két darab). Ebben az összefüggésben Bazzana nagy teret szentel a Mozart-szonátafelvételeknek, melyeket megjelenésük óta Gould legkirívóbb előadásaiént tartják számon, és amihez szorosan hozzátartozik Mozarttól több helyen kifejtett, szélsőségesen pejoratív véleménye. Bazzana egyfelől egy általános koncepciót, az előadói gúny teremtő elvét mutatja ki a ciklusban, másfelől logikát talál a K. 331-es szonáta nevezetes előadásában, és Gould túlzásait-eltéréseit olyan összefüggő rendszernek tartja, amiben a lépések nagy részének oka és következménye van. Igen fontos, amit Bazzana a stúdióba vonuló Gouldról állapít meg. Úgy tartja, hogy a zongoraművész sorsfordító döntését, az élő előadás körülményeinek hátrahagyását hatalmas mértékben igazolta az idő: a több változatban rögzített művek esetében a lemezfelvételek mindenütt kiérleltebb, autentikusabb és csiszoltabb előadásokat örökítettek meg a hangversenyeken vagy a CBC műsoraiban felvetteknél.

Nem mindennap íródnak ilyenek, de bármely dolog recepciójában léteznek megkehrülhetetlen alapl művek. Kevin Bazzana könyve a Glenn Gould-irodalomban feltétlenül ilyen megkehrülhetetlen alapl mű.

Rendhagyó bibliográfia

Nevekben, számokban és adatokban egyébként sem szűkölködő írásomat nem akartam külön lábjegyzetekkel terhelni. Minden elhangzó megjegyzést igyekeztem több forrásból is ellenőrizni. E dolgozat ambíciói nem tudományosak, és számomra kicsiny jelentőséggel bírt, hogy egy-egy megállapításra a Gould-irodalomban a sorban hanyadikként jutok el. E tekintetben a nyelvtan hatalmára hagyatkoztam: az egyes szám első személyben megfogalmazottak saját észrevételeim, még akkor is, ha utóbb kiderült, hogy az általam képviselt álláspontot mások igen sokszor nálam jóval korábban és pontosabban kifejtették – az ilyen eseteket igyekeztem mindenütt feltüntetni. Tekintettel rá, hogy Otto Friedrich könyve (*Glenn Gould: A Life and Variations*) az Európa Kiadónál hamarosan magyarul is megjelenik, az olvasó látni fogja, hogy a Gould-legendárium ismertetésében a lehető legnagyobb mértékben korlátoztam magam, és segítségével leginkább az életrajz rekonstruálására szorítkoztam – akit a legendárium jobban érdekel, Friedrich munkájában bőseges anyagra talál majd (a könyvnek az eredetit egy évvel követő angol kiadását használtam; Methuen, New York–London, 1990). Az életrajzi rész megírásában a fentiek miatt erőteljesebben támaszkodtam Peter F. Ostwald könyvére (*Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, W. W. Norton & Company, New York–London, 1997), továbbá

John Cott interjúkötetére (*Conversations with Glenn Gould*, Little, Brown and Company, Boston–Toronto, 1984), a Tim Page szerkesztésében megjelent, Gould írásaiból válogató gyűjtemény különböző darabjaira (*The Glenn Gould Reader*, Alfred A. Knopf, New York, 1984), amelyek közül néhányat Barabás András lefordított (*Glenn Gould önműveit Beethovenről*, Muzsika, 1991. március; *Mozart és kapcsolt részei*, Holmi, 1991. december; *Glenn Gould interjúja Glenn Goulddal Glenn Gouldról*, 2000, 1993. november; *Védőbeszéd Richard Strauss mellett*, Muzsika, 1999. április), a levelek eredeti kiadására (*Glenn Gould: Selected Letters*, Oxford University Press, Toronto, 1992), illetve ezek magyar válogatására (*Glenn Gould leveleiből*, Jelenkor, 1999. I–XII: május, 484–504. o.; XIII–XVIII: június, 591–603. o., XIX–XXXV: július–augusztus, 715–42. o., ford. Barabás András); kisebb részben pedig Kevin Bazzana könyvének (*Glenn Gould: The Performer in the Work*, Clarendon Press, Oxford, 1997) rövid életrajzi fejezetére. Bazzana könyve a Gould-jelenség általánosabb esztétikai–filozófiai–zenetudományi hátterét világította meg, ugyanebben nagy segítségnek számítottak és a felvételek filológiájában is eligazítanak a Sony Classical *The Glenn Gould Edition* című, 1992 óta gyarapodó sorozatának kísérőfüzetei, melyeknek bevezető szövegeit Michael Stegemann írta (és ahol a CBS hivatalos fotósának, Donald Hunsteinnek kiváló Gould-portréi nagy számban láthatóak). A Sony Classicalnál, de a sorozaton kívül jelent meg 1998-ban az 1962. április 6-i New York-i koncert rádióközvetítésének autorizált felvétele, mely tartalmazza Bernstein bevezetőjét, továbbá Glenn Gould és James Fasset 1963. február 2-i rádióbeszélgetésének részletét; Schuyler Chapin, Tim Page és John Canarina a lemez kísérőfüzetében olvasható szövegeit ugyancsak felhasználtam. Nagy segítségemre volt a BBC 3 1999. november 4-én sugárzott, egész estés Gould-műsora, Christopher Cook átkötő szövegeivel, Tim Page, Humphrey Burton és Nicholas Spice beszélgetésével, valamint a műsorban elhangzott különböző Gould-dokumentumok, -felvételek, illetve a *Magányosság-trilógia* sugárzásával. A Brahms-zongoraverseny körüli konfliktus leírásához Burton Bernstein-monográfiáját is használtam (*Leonard Bernstein*, Faber and Faber, London–Boston, 1994), a Harry Kupferrel történt „baleset” hátterét Susan Goldenberg könyve (*Steinway: From Glory to Controversy*, Mosaic Press, Oakville–Buffalo, 1996) világította meg, utalok ugyancsak Humphrey Burtonnak a londoni Barbican mozijában 1999. október 31-én elmondott bevezető előadására, valamint Bruno Monsiegeon Franciaországban 1983-ban kiadott Gould-gyűjteményének angolra fordított előszavára (*The Last of the Puritans – a Le dernier Puritain* című kötetet franciául további kettő követte, s ismereteim szerint jelenleg ez a legbővebb, az angol változatot is meghaladó válogatás Glenn Gould írásaiból). Felhasználtam a *Gould, the Communicator* című, 1988. május 25-én a Kanadai Nemzeti Könyvtárban Margaret Pacsu, R. Murray Schafer, Vincent Tovell és John Roberts részvételével tartott kerekasztal-beszélgetés írott változatát, Gould gyerekkori barátjának, az íróvá lett Robert Fulfordnak *Growing Up Gould* (1982) című visszaemlékezését, Jacques Hétu kanadai zeneszerző *Variations and Variants* (1988) című írását, valamint Rhona Bergman *The Idea of Gould* című sorozatának Timothy Maloney-vel 1996-ban készített beszélgetését (ő az 1982-es *Siegfried-idill* felvételére toborzott alkalmi zenekar tagja volt). Az utóbbi öt tételt a Kanadai Nemzeti Könyvtár Glenn Gould-weboldalain (www.gould.nlc-bnc.ca/egould.htm) találtam meg, ahol sok más Gould-relikvia is az érdeklődők rendelkezésére áll.

1999. október–2000. január

A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSAI*

Néhány hónappal ezelőtt egy könnyelmű pillanatomban abba a jóslatba bocsátkoztam, hogy a nyilvános hangverseny a ma ismert formában egy évszázad múlva nem fog létezni, és funkcióit az elektronikus hordozóeszközök addigra teljesen átveszik. Nem tűnt fel előttem, hogy ez az állítás különösen radikális kijelentésnek hangzik. Valójában majdhogynem magától értetődő igazságnak tekintettem, mindenestre olyanak, ami pusztán az elektronikus kor fejlődését kísérő marginális következmények egyikét határozza meg. De soha semelyik kijelentésemet nem idézték ilyen széles körben – vagy vitatták ily hevesen.

A düh, amit ez a kijelentés kivált, azt hiszem, a mindenkori új technológia következményeinek elfogadásától vonakodó nyájas, bár néha hasztalan emberi tulajdonságból ered. Fogalmam sincs, ez a jellemvonás, mindent összevetve, vajon előny-e vagy hátrány, gyógyíthatatlan-e vagy gyógyítható. Talán az új felfedezésének előretörését mindig érzelmileg kell fegyelmezni: túlادunk rajta, mielőtt megvettük volna. Talán a szkepszis a haladás szükséges ellenpontja. Talán éppen ezért a haladás *eszméje*, mint ahogy a múltban sohasem, ma megkérdőjeleződik.

A hangverseny mai formájában elöregedett. A legtöbb város nem tud a legjobb előadóművészekre költeni, és nem értem, mi előnye lenne annak, hogy egy másodrendű művészt lássunk, ahelyett hogy egy kiváló hallanánk. – LIEBERSON

Minden fejlődés ellenére, amit a hang visszaadásának területén elértünk, a lemezen mégiscsak azt kell hallanom, amit a hangversenyteremben hallok, vagy ami a fejemben van, ha egy kottát olvasok. – MAREK

* Az alábbiakban Glenn Gould írásának eredeti, a *High Fidelity Magazine* 1966. áprilisi számában megjelent változata olvasható. A folyóirat Gould tanulmányát széljegyzetekkel közölte, és a következő szerkesztői megjegyzéssel vezette be:

„Az Egyesült Államokban Glenn Gould briliáns és provokatív zongoraművészként, valamint briliáns és provokatív alkalmi zenei kommentárok szerzőjeként szerzett nevet magának. Szülőhazájában, Kanadában rádiós és televíziós »személyiségként« is ismerik, bernsteini ügyességű és formátumú, magával ragadó nevelőként. A Canadian Broadcasting Corporation számára készített műsorai közül az egyik legnagyobb figyelmet tavalyi széles látókörű beszámolója, »A hangfelvétel kilátásai«-val foglalkozó másfél órás program vívta ki, mely az elektronikus zene a zene teljes körére gyakorolt jelentős befolyásának egyik-másik részletét vizsgálta az előadó, a zeneszerző és a hallgató nézőpontjából. Amint végighallgattuk, tudtuk, hogy a rádióműsor forgatókönyve egy lebilincselő és fontos írás alapjait rejtí magában, és felkértük Mr. Gouldot, hogy foglalja írásba álláspontját a *High Fidelity* jubileumi összeállítása számára. Ahogy látható, az átdolgozás sokkal mélyebben ássa bele magát a témába, mint a rádióadás. »A hangfelvétel kilátásai« terjedelmes és alkalmasint nehéz esszé, de azt gondoljuk, megérdemli a neki szentelt teret és az Önök figyelmét.

A Gould-írás széljegyzeteiként a zenei világ, a felvételkedés, a tömegkommunikáció különböző kiválóságainak az írás főbb témáira vonatkozó kommentárjai olvashatók. Milton Babbitt, Amerika vezető elektronikus zeneszerzője, a Princeton University professzora; Schuyler G. Chapin, a Lincoln Center for the Performing Arts programozásért felelős alelnöke; Aaron Copland, az amerikai zene történetének kiemelkedő alakja; John Culshaw, a Decca/London lemezcég komolyzenei felvételeinek producere; B. H. Haggin, az amerikai lemezkritikusok doyenje, az első átfogó hang-

Annak, hogy portékánkon érzelmileg túlradunk, mielőtt megvettük volna, persze jó oldala is van. Alamogordo végig-gondolása – a hajlandóságé, hogy az ember legyilkolja a maga kreálta szörnyet – inkább becsületére válik az atomkor úttörőinek, mint mindaz az áldás, amit ez a nemzedék az áttörés eredményeitől elvárhat. És ha az emberi leleményesség következményei elleni tiltakozás elkerülhetetlen, sőt az emberi génusz működésének lényegi eleme, akkor talán valójában nincs is rossz oldal – csak mulathatunk rajta, és végső soron elfogadjuk a habozást, mely egyértelműen rámutat az ember folytatódó humanitásának gyaroltságára.

Mindenesetre a kortárs törekvések közül kevés terület jut eszembe, ahol tettenérhetőbb lenne az a zavarodottság, mellyel a technológia korában élő ember saját teljesítményének eredményeit értékeli, mint a zenéről és rögzítésének jövőjéről folyó nagy vita. Mint ahogy a legtöbb területre áll, ahol az új technológia hatásai felmérésre várnak, a felvétel hatásának elemzésére is igaz, hogy nem csak a jövőre kell koncentrálnia, de be kell rendezkednie a múltban is. A felvételkészítés olyan elvekkel kapcsolatos, melyeken keresztül a múlt újraértékelődik, és olyan fogalmakat érint a jövő tekintetében, melyek végül még az értékelés érvényességét is meg fogják kérdőjelezni.

A hangfelvétel megőrző jellegzetességei persze semmi esetre sem kizárólag a zene szolgálatában állnak. „Elsőként azt kívánjuk meg egy géptől, hogy legyen emlékezete”, mondja álmos kenetteljességgel az egyik szereplő Jean-Luc Godard legutóbbi filmjében, az *Egy férjes asszonyban*. Az elektronikus korban azoknak az egyetemes tudásról szóló átfogó feljegyzéseknek a fenntartó megértése, melyekkel a középkori skolasztikusok foglalatostkodtak – ez a korai középkor óta fennálló akadály és ugyanakkor lehetetlenség –, számítógép-adatbázisokra ruházható át, melyek elraktározzák az emberiség emlékeit, és szabadon hagynak minket abban, hogy – ellentétben velük – találékonyak legyünk. De hogy figyelmünket a zene rögzítésének hatásaira szűkítsük, elkülönítsük egy művészetet, melyet közvetlen múltjának hierarchikus szakosodása gátol, egy művészetet, melynek nincs pontos emlékezete eredetéről, és ilyenformán egy olyan művészetet, amely nagyon is igényli a hangfelvétel megőrző és átfordító vonatkozásait. Ahogy a Torontói Egyetem Zenetudományi Tanszékén készült egyik újabb tanulmány, mely egy komputer-

A hangfelvételen a művész arra ösztönözhető, hogy sokkal közvetlenebbül intenzív előadással rukkoljon elő, mint a hangverseny vagy a színház körülményei között. – CULSHAW

Számomra a legfontosabb dolog az élő előadásban benne lévő véletlen eleme. A felvett hang legnagyobb hátránya az, hogy az mindig ugyanolyan. Nem számít, milyen csodálatos egy hangfelvétel, tudom, hogy nem lennék képes együtt élni vele – még a saját zenémmel se –, örökre ugyanazokkal az árnyalatokkal. – COPLAND

Nem hiszem, hogy az emberek tényleg előnyben részesítenék a hangversenyterem intellektuálisan, szociálisan, fizikailag próbára tevő körülményeit, melyek között nem lehet újra hallani valamit, amiről lemaradtak, ha otthon, a legkényelmesebb és legösztönzőbb körülmények között is ülhetnek, és úgy hallhatják a zenét, ahogy hallani szeretnék. Nem tudom elképzelni, mi történné ma az irodalommal, ha az emberek kénytelenek lennének összegyűlni egy kényelmetlen teremben, és egy képernyőre kivetítve regényt kellene olvasniuk. – BABBITT

lemezkalauz szerzője; Lord Harewood, az Edinburgh-i Fesztivál korábbi művészeti igazgatója, jelenleg a New Philharmonia Zenekar művészeti tanácsadója; Goddard Lieberman, a Columbia Records Inc. elnöke; Enoch Light, nagy tapasztalatú zenekarvezető és a Command Records megalapítója; John McClure, a Columbia Records Masterworks részlegének igazgatója; Marshall McLuhan, tömegkommunikációval foglalkozó szociológus, a Torontói Egyetem Kulturális és Technológiai Intézetének vezetője; George R. Marek, az RCA Victor Zenei Osztályának alelnöke és általános igazgatója; Richard Mohr, az RCA Red Seal Recordings zenei igazgatója; Denis Stevens, régi zenével foglalkozó zenetudós, karmester és kritikus; Leopold Stokowski, karmester, számtalan felvétel készítője. Kommentárjaik magnóra vett interjúrészek.” (A fordító)

vezérelte fonografikus információs rendszer létrehozására tesz javaslatot, tömören megjegyyezte, „akár felismerjük, akár nem, a hosszan játszó lemez eljutott oda, hogy kifejezze a zene teljes valóságát”.

Ami a zene közvetlen múltjával való kapcsolatot illeti, a hangfelvételtől szóló vita középpontjában az áll, vajon az elektronikus hordozóeszközök képesek-e oly életszerűen megjeleníteni a zenét, hogy az a nyilvános hangverseny túlélését fenyegetné. Szemben a lenyűgöző elrendezésű statisztikákkal, melyek az ellenkezőjét vannak hivatva bizonyítani („A Leányok Lírai Ligája büszkén bizonyítja: a bérlet a belépő a boldogság birodalmába”), e helyen újra megerősítem jóslatomat, hogy a hangversenylátogatás és a hangverseny-adás szokása, akár mint társadalmi intézmény, akár mint a zenei merkantilizmus fő szimbóluma, a 21. században ugyanúgy szunnyadni fog, mint szerencsés esetben a Tristan da Cunha vulkán; és hogy a hangversenyek kihalásának következtében a zene képes lesz jóval hathatósabb élményt nyújtani, mint amennyire ez most lehetséges. A jelenlegi, az iskolai szolfézs megaláztatásának alávett generáció lesz az utolsó, amelynek nagy része azt képzelheti, hogy a hangverseny az a tengely, ami körül a zene világa forog.

Nem az. És tekintettel arra, milyen rövid ideje tűnik egyeduralkodónak a nyilvános hangverseny, csoda, hogy tudorai feltételezték, hogy az volna. Fennmaradásáért jelenleg persze lényeges menedzseriális beavatkozás történik („Szabadság-szoborra néző, mások által akusztikusan vonzónak mondott, hat tereméből álló komplexum kiadó. Érdeklődni J. Rockefellernél.”), és látnunk kell, hogy a hangverseny elavulásának felemlítése egyenlő a zenei intézményrendszer leglényegét illető kihívással. Nem lehet eléggé hangsúlyozni ugyanakkor, hogy a nyilvános előadás végzete érdektelen a zene jövőjének szempontjából – ez a jövő jóval nagyobb figyelmet érdemel a hangversenytermek fiskális stabilitásánál. A hangfelvételek befolyása e jövőt illetően nemcsak az előadóra és a hangversenyrendezőre terjed ki, hanem a zeneszerzőre és a hangmérnökre, kritikusra és zenetörténészre is. Legfőképpen pedig kiterjed a hallgatóra, akiért mindez a tevékenység végső soron folyik. A *High Fidelity* jelen jubileumi összeállítását az ezzel kapcsolatos változások vizsgálatának szentelték.

Az akusztika megváltozása

Ha leltárt állítanánk össze a nemzedékünkre leginkább jellemző zenei elfogultságokról, felfedeznénk, hogy ezen a listán majdnem minden tétel közvetlenül a hangfelvétel hatásának tulajdonítható. Először is, a mai hallgatók a zenei előadáshoz olyan hangzásbeli jellegzetességeket társítanak, amelyeket két nemzedékkel ezelőtt sem a szakma nem vett igénybe, sem a nyilvánosság nem kívánt meg – olyan jellegzetességeket, mint amilyen az analitikus tisztaság, a közvetlenség és a taktilis közelség. Az elmúlt néhány évtizedben a

Sokan azért jönnek a hangversenyterembe, hogy hallják azokat az izzó, fényes, csodálatos előadásokat, amiket a lemezeken hallottak már, s ebben a természetes akusztika csak meg fogja őket rendíteni. A Dvorák-gordonkaversenyben a szólista a hangfelvételen könnyen lehet nagy átütőerővel rendelkező abszolút főszereplő, míg a koncertteremben gyakran elfojtja a zenekar. De azt is gondolom, hogy sokkal többen fogják azt érezni, hogy az élő előadás kalandjának véletlen izgalma sokkal ösztönzőbb és kielégítőbb, mint az állandó lemezhallgatás. – CHAPIN

Azt hiszem, a lemezek sokak számára helyettesítik már most is a hangversenyt, és igen sokakat befolyásoltak koncertre vagy operába járárukban. Ha ezt logikusan végiggondoljuk, és a hangversenyek teljes, a hangfelvételek által való kiiktatásáig jutunk, tökéletes katasztrófa a végeredmény. Onnantól megszűnnének a feltörekvő művészek, akik a hangverseny tapasztalata nélkül képtelenek lennének befutni pályájukat. Ez nemcsak az élő zene, de a lemezjátszó számára is kész csapás lenne. – HAREWOOD

Természetesen egy művet a hangfelvétel számára más-képp vezényelek, mint ahogy élő előadásban vezényelném. A hangfelvételen igazából arra törekszünk, hogy a zene fizikai és érzelmi természetét olyan fogalmakban fejezzük

zene előadása megszűnt udvariasságot és szmokingot kívánó alkalomnak lenni, melyet – ha találkoztunk vele – majdnem vallásos áhitattal kísértünk; a zene áthatotta életünket, és ahogy tőle való függésünk megnőtt, iránta való tiszteletünk bizonyos értelemben csökkent. Két nemzedékkel ezelőtt a hangverseny-látogatók szívesen vették, ha alkalmi zenei élményük akusztikai fenésésséggel párosult, lehetőleg üregezen visszhangzóval, és a legelső felvételkészítők megkísérelték azt a katedráliszerű hangot előállítani, amit a kor építészeti a hangversenyterembe próbáltak belefoglalni – a szimfónia katedrálisába. A hangfelvételekkel való intimebb tapasztalatunk azóta közvetlen és pártatlan akusztikát javasolt, olyat, amilyenl otthonainkban köznapibb módon tudunk együtt élni.

Úgy látszik, azt várják el tőlünk, hogy a hangversenyteremben is együtt éljünk vele. A második világháború utáni hangversenyterem-katasztrófákból álló bámulatos lánc némelyik sokat reklámozott szeme (a Philharmonic Hall a Lincoln Centerben, a Royal Festival Hall stb.) egyszerűen eltulajdonította a stúdió jellegzetességeit, amiket azért találtak ki, hogy kiemeljék a mikrofon által felszedett hangokat. Ez a különleges erény hátránnyá változik a hangversenyteremben. Bizonyítja ezt, hogy amikor nincs jelen a hallgatóság, s a mikrofonokat közel és szorosan helyezik el a zenekar körül, a Philharmonic Hall – mint sok akusztikus feladvány-társa – meglepően sikeres felvételi helyszín tud lenni.

Hogy milyen nagy változás következett be, jól látható, ha összehasonlítjuk az Észak-Amerikában vagy Nyugat-Európában készített felvételeket azokkal, amelyek Közép- és Kelet-Európából származnak, ahol – gazdasági és földrajzi okokból egyaránt – a nyilvános hangverseny látogatásának hagyománya, amit az észak-amerikai tucat-külváros-lakó régóta a tizenkéthangú ajtócsengőre, a nővérhívó bűgására és a nappaliban lévő nagyteljesítményű sztereoberendezésre cserélt, meőrszött némi társadalmi rangot. Csak össze kell hasonlítani a Konwitschny lipcei felvételein vagy (bár ez kissé ellentmond érvelésem földrajzi előfeltevéseinek) a Van Beinum a Concertgebouwban készült lemezein jelenlévő tipikus európai visszhangot Toscanini harmincas évek végi, negyvenes évekbeli, a Studio 8H-ban felvett lemezeivel vagy Széll György a Severance Hall viszonyai között készült legutóbbi Epic-felvételeivel, hogy értékeljük a módosításokat; a felvételkészítés iránti észak-amerikai attitűd még a legelszántabb szőrszálhasogatóban is tiszteletet tud ébreszteni.

Jóval pontosabb eredményre jutunk, ha Herbert von Karajan londoni, az EMI-Angelnél a Philharmonia Zenekarral készített felvételeit összehasonlítjuk berlini DGG-felvételeivel. Ez utóbbiak közül bármelyik (most olyan lemezekre gondolok, mint az 1959-es *Egy hősi élet*, melyen a rézfúvósok távolról szólnak, s az üstdob bárminek nevezhető, csak rosszul hallhatónak nem) a hallgató számára határozottan a hangversenyterem élményét nyújtani kívánó produkciós gárdát villant fel. Az EMI-felvételek másfelől Karajannak olyan

ki, amelyek egyaránt meggyőzőek és megfélelnek a zeneszerző elképzeléseinek az átlagos nappaliban is. – STOKOWSKI

A mai sokmikrofonos technikával óvatosan kell bánni, nehogy túlságosan sebészi pontosságú hangsort érijünk el. Fontosnak gondolom, hogy mikrofon legyen a fájúvósok vagy a basszusok előtt, de a legtöbb zeneszerző inkább a zenekar hangszercsoportjaira, mint különálló hangszerekre írt zenét. Ügyelnünk kell rá, hogy ezek a csoportok kellő egyensúlyban legyenek egymással. A mikrofonnak nem szabad túlságosan analitikussá válnia. – LIGHT

A hanglezfelvétel számára a hangversenyterem illúziója az ideális, vagy inkább a hangversenyterem illúziójának illúziója, hiszen képtelenek vagyunk egy koncerttermet a nappali dimenzióiba áthelyezni. Azt megtehetjük, hogy a művet úgy vesszük fel, hogy ha valaki otthon meghallgatja, azt higgye, a hangversenyteremben ül. – MOHR

akusztikát biztosítanak, ami ugyan aligha kamaraszerű, de legalább ahhoz a hangfelvétel-filozófiához csatlakozik, amelyik belátja, hogy értelmetlenség a stúdiótechnika szándékos korlátozása révén a koncertterem-hangzás nyomába eredni.

E különös anakronizmusra további bizonyítékokat találunk a Szvjatoszlav Richter kelet-európai szólóestjein készült felvételek némelyikén, melyek közül Muszorgszkij művének, az *Egy kiállítás képeinek* Szófiában rögzített nagyszerű előadása jó példa lehet. Egy nagy művészt hallunk, semmi máshoz nem hasonlítható előadást, ám olyan technikusok közvetítésében, akik elhatárolták, hogy mikrofonjaik még véletlenül sem erősíthetik, darabolhatják vagy zavarhatják azt az alkalmat, amit megőriznek. Richter pompásan világos játékát a szolgalelkű tétlenkedés szabotálja, ami bennünket az istenek világába, legjobb esetben is, csak fél füllel enged be. Észak-amerikai kollégáiktól eltérően, akik jól tudják, hogy olyan közönséget szolgálnak, mely a zenét jelentős mértékben lemezfelvételeken keresztül fedezte fel, és amely becsüli jelenlétüket a felvevő-fülkében, hiszen ez döntő a végtermék sikerét illetően, a szófiai technikai személyzet, távol a színpadtól, a helyi kultúrház valamelyik szárnyában megbújva semmiféle ilyen autonómiát nem követelt mesterségének. Csupán arra törekedtek, hogy végrehajtsák teendőjüket, amely Richter előadásához képest jelentéktelen kiegészítésnek bizonyult.

Az észak-amerikai és a nyugat-európai hang analitikus részletre törekszik, amely elkerüli a kelet-európai helytelen mikrofon-elhelyezést. A nyugati mintájú hang folytán a hangrögzítés kifejlesztette saját konvencióit, amelyek nem mindig illenek a hangversenyterem akusztikai korlátozottságaiból eredő hagyományokhoz. A hangerősítéssel és a részletekkel megáldva, például olyan Brünnhildére várunk, aki erőlködés nélkül képes megbirkózni a wagneri zenekar bársonyos zengésével, ragaszkodunk hozzá, hogy egy fénycsóva nyomon kövesse a szólógordonka cizellált szólamát a versenyműben – olyan követelményeket támasztunk, amelyek áthágják a hangversenyterem vagy az operaház akusztikai lehetőségeit. A mikrofonok analitikus kapacitása már kiaknázza a versenymű párbeszédében benne lévő pszichológiai körülményeket, amelyek magának a szólóhangszernek a képességeiben esetleg nincsenek benne, és a Ring-ciklus, ha olyan mester felügyeli, mint a Decca/London cégnél dolgozó John Culshaw, hatásosabb egységet tud teremteni a cselekmény és a másutt elhangzó hang között, mint amilyen a legeslegjobb bayreuth-i szezonban valaha is elérhető volna.

A kiaknázatlan repertoár

Még egy tételt fel kell vennünk a kortárs rajongásokról összeállított leltárunkba, és ez a preklasszikus idők zenéjének bámulatos újjáéledése az utóbbi években. Mivel az észak-amerikai és nyugat-európai felvételi technikákat a zenét többnyire otthon fo-

Személy szerint a közeli mikrofon-elhelyezés mai divatját nem szeretem, még a zongora esetében sem. Helyesebbnek tartom a perspektívát. Nem hiszek abban, hogy a hangmérnököknek a zeneszerző vagy az előadó és a hallgató közé kéne tolazkodnia, és hirtelen egy fuvalát vagy trombitát hallhatóvá kellene tennie. Úgy gondolom, a következő lépés visszafelé vezet, a régi idők felé, kevesebb mikrofonnal, melyek távolabb vannak letéve, hogy perspektívát is nyújtsanak, s a fület is hagyják a maga módján hallgatni. Ha egy zeneszerző másképp akar komponálni, darabjának nyíltan a „Vonósnégyes négy hangszerre és négy mikrofonra” címet kell adnia; ez egészen más hang, mint a hangszereké önmagukban. – LIEBERSON

Most, hogy az embereknek ilyen hatalmas zeneirodalom áll rendelkezésükre hangle-

gyasztó hallgatóság igényei szerint alakították, nem meglepő, hogy a felvételek alkotta tár hangsúlyt helyezett azokra a területekre, melyek történetileg a *Hausmusik* hagyományához tartoznak, és ennek köszönhető, hogy a második világháború utáni időszakban a barokk formák diadalmasan visszanyerték jogait. Ez a repertoár – kontrapunktikus különlegességeivel, antifonikus egyensúlyaival, hangszereinek megválasztásával, melyek egyenesen a mikrofonhoz pittyegnek, zihálnak és beszélnek – a sztereo-felvételre lett kitalálva. A kantátnak és a concerto grossoknak, fúgáknak és partitáknak ez a bámulatos katalógusa napjaink neobarokk iránti rajongását a zenei élmény mozgatórugójává változtatta. Ennek a zenének bizonyos része aztán visszatalált a koncertterembe és újra elnyerte a nyilvános hallgatóság figyelmét – néha valóban jelentős zenei vállalkozások segítségével. A New York-i Jay Hoffman, talán az utolsó hangversenyrendező, aki igazán megérdemli ezt az egykor még büszke címet, 1964 karácsonyának hetén egymást követő esteken a *Messias* Händel és mások által kompilált összehasonlítható változatait kínálta hallgatósága számára. Ám ez a tudományos pontosság a felvett könyvtár eredményeként jött létre, ami lehetővé teszi, hogy az ilyen műveket nagy számban, elvonultan és közmondásosan házálványra pontos akusztikában tanulmányozzuk.

A hangrögzítő ipar a reneszánsz és a reneszánsz előtti zene érdekében tett erőfeszítései zenetudományi szempontból még értékesebbek. Először fordult elő, hogy a zenetudós inkább kulcsfigurájává vált az érintetlen repertoár megismertetésének, mint az előadó; és egy Palestrina-mise, egy Josquin-chanson vagy bármelyik elszigetelt, újra megközelíthetőnek és nem túl sértően pretonálisnak tartott darab szórványos vagy történetileg többnyire pontatlan koncertelőadásai helyett a zenetár összeállítói új perspektívát rögzítettek a zenetörténet előtt.

Az előadó számára vitathatatlanul kihívást jelent egy ilyen felkutatlan repertoár ösztönzése. A stúdiótechnika természete is bátorítja, hogy olyan vonásokat alkalmazzon, amelyek egy vagy két évszázadon át saját területén kívül helyezkedtek el. Az általa felvett repertoárral létesített kapcsolata gyakran intenzív elemzés eredménye, melyre a mű interpretációjára való felkészülést építi. Elképzelhető, hogy pályafutása során nem fog többé foglalkozni vagy nem kerül újra kapcsolatba azzal a bizonyos művel. A stúdióban eltelt évek alatt jóval szélesebb repertoárral szembesül, mint ami osztályrésze lett volna a hangversenyteremben. A lemeztársaságok jelenlegi archiváló megközelítése teljes áttekintést követel egy adott zeneszerző műveiről, és az előadóktól azt várják el, hogy olyan széles körű produkciókba vágjanak bele, amilyeneket a koncertteremben alighanem elkerülnének; gyakran azt is, hogy nyilvános végighallgatásra gazdaságilag vagy akusztikailag alkalmatlan repertoárt tanulmányozzanak, mint amire például Walter Gieseking vállalkozott, amikor Mozart összes zongoraművét felvette az Angel társaság részére.

mezen, több zenét tudnak összehasonlítani, és látják, hol vannak a strukturális vagy akár tonális hasonlóságok a régi és az új között. Manapság sok szó esik az ún. „totálisan szervezett zenéről”. Ám ezek bizonyos mértékig a korábbi tanokban is benne vannak, mint mondjuk a totálisan izoritmikus motettában, ahol a zenedarab pontos ritmusa szorosan meg volt kötve. Ehhez hasonlóan mondhatjuk azt, hogy Stockhausen közelebb áll Dunstable-höz, mint bárki más, aki a köztük lévő időben. De hogy ezt kellőképp értékeljük, ahhoz jó Dunstable-felvételekre lenne szükség, és ilyet nehéz találni. – STEVENS

Így vagy úgy, szükség van rá, hogy az archív jellegű felvételeknek jövőjük legyen. De egy kereskedelmi alapon álló lemeztársaság ezeknek az albumoknak az előállításában csak idáig mehet el, és azt hiszem, hogy amit a hangfelvétel terén ki kellene fejleszteni, az olyasmiről, mint ami a könyvkiadásban az egyetemi kiadó formáját öltötte. Az egyik nagy alapítványnak már ráirányítottam a figyelmét erre a problémára, segítségüket kérve a megoldásban. Az ezoterikus felvételeknek valamilyen központi tára lenne a megfelelő funkció egy ilyen alapítvány számára. – LIEBERSON

De a legfontosabb az, hogy ez az archiváló felelősség módot ad arra, hogy az előadó a művel a zeneszerző saját viszonyához nagyon hasonlatos kapcsolatot alakítson ki. Lehetővé teszi számára, hogy szembesüljön egy bizonyos zenedarabbal, elemezze és darabokra szedje a legaprólékosabb módon, élete létfontosságú részévé tegye egy viszonylag rövidebb időszakra, hogy aztán más kihívások felé forduljon és másféle kíváncsiságát elégítse ki. Ez a fajta munka nem fogja többé a napi kényszerek elé állítani. A kompozíció elemzése nem lesz torz a túl-exponáltság miatt, előadását nem fogják agyonterhelni az interpretációs „finomságok”, melyek a felső erkély elbűvölését célozzák, ahogy ez majdnem elkerülhetetlen a hangverseny-repertoár túlságosan sokat játszott darabjainak esetében.

Lehetséges, hogy ezek az archiváló tevékenységek, különösen ha a korábbi zeneirodalom műveléséről van szó, olyan eszközként mutatkoznak az előadó és hallgatósága számára egyaránt, amelynek segítségével a korunk zenéjében lévő problémák némelyike megkerülhető. Fel-felmerül az emberben a gyanú, hogy a barokk feltámadásának e jelensége menedéket nyújt azok számára, akik nem találják helyüket a modern zene örületesen átalakuló világában. Természetesen a mikrofon által új életre keltett területeknek a veszélyesített előadói hagyományai igen erősen hatottak a kortárs repertoár bizonyos részeinek előadásmódjára, és valóban felneveltek egy olyan előadó-generációt, akik a mikrofon speciális követelményeinek feleltetik meg interpretációs hajlandóságukat.

Robert Craft felvételei, a bécsi szentháromság, Schoenberg, Berg és Webern – hogy Don Carlo Gesualdót ne említsem – érdekében végzett remek munkája sokat elmond arról, hogy a mikrofon evidenciában tartásával elkészített előadásokra miként hat a technológia figyelembevétele. Craft számára a stopperóra és a szalag-vágás a szakmájához tartozó szerszámok, egyúttal ugyanannak az inspirációnak a tárgyai, mint amit egy korábbi generáció pálcával hadonászói az operai körgallérban és a hisztérikus rohamokban találtak meg. Tanulságos, ha Craftnak a Schoenberg széles ívű zenekari tanulmányairól – különösen olyan korai poszt-romantikus darabjairól, mint amilyen a *Megdőlő csőült éj* vagy a *Pelléas és Melisande* – adott értelmezését összevetjük nagyobb becsben álló karmesterek interpretációival, például Winfried Zillig izzóan romantikus *Pelléas*ával.

Craft szobrászvést használ a fiatal Schoenbergnek ezekhez a hatalmas zenekari komplexumaihoz, és létrehozza belőlük a sík terek egy meghatározott sorozatát, ahonnan működteti őket – ez messzemenően barokkos eljárás. Craft, úgy tűnik, érzi, hogy hallgatói – otthon, hangszóróikra tapadva – készek hagyni őt, hogy darabolja szét ezt a zenét, és igen tendenciózus elvi nézőpontból adja elő nekik, amit a privát és koncentrált zenehallgatási körülmények tesznek lehetővé. Craft interpretációja tehát csupa gázadás és légfék. Ehhez viszonyítva Zillignek egy mára a forgalomból kivont Capitol-Telefunken-le-

A régi zene megvalósításában az előadás nagyon gyakran megelőzi a kotta ismeretét. Akár az is előfordulhat, hogy egyetlen kézirat létezik valahol. Nehézségekbe ütközne ezt a kéziratot a szélesebb publikum számára hozzáférhetővé tenni, de a hangfelvétel legalább megmutatja, hogyan hangzott. Zene-tudósként a hangfelvételeket állandó kihívásnak tartom, mert segítenek abban, hogy olyan zeneműveket halljak, melyeket a tizenharmadik vagy tizennegyedik század óta nem adtak elő. De a lemezek problematikusak is: a lemezborítók nagyon ritkán nyújtanak elegendő információt. – STEVENS

mezen hallható *Pelléas*-olvasatában a ráérős rubatók alkalmazása, az érzéki homályosság, mellyel a karmester feldíszíti az előadást – mintha az lenne a meggyőződése, hogy a világosság ellensége lehet a rejtélynek –, pontosan mutat rá arra a tényre, hogy ez az interpretáció a koncert-tapasztalatból ered, ahol ezek az előadási jellegzetességek ösztönös kompenzációi voltak az akusztikus dilemmának.

A példa olyan nagyobb témához vezet, melynek a felvételi stúdió technikáihoz van köze; illusztrációként szándékosan választottam 20. századi, a hordozóeszközhöz legkevésbé kötődő repertoárból származó példát. Hogy Craft analitikus szétदारabolása helyénvaló-e, hogy maradnak-e igazoló erényei a késő romantikus anyag hangverseny-előadásainak, igazából nem számít. Fel kell készülnünk rá, hogy elfogadjuk a tényt: tetszik, nem tetszik, a hangfelvétel örökre megváltoztatja fogalmainkat arról, hogy a zene előadásában mi a helyénvaló.

A nagyszerű vágás

A stúdiófelvétel összes sajátos technikája között egy sem akad, ami oly heves vitáknak lett volna a tárgya, mint a szalagok vágása. Noha nem teljesen szokatlan jelenség, hogy egy felvételt egy nekifutásra rögzített szonáta- vagy szimfónia-tételekből állítanak össze, a mai hangfelvételek nagy többsége mégis a másodperc egyhuszadától kezdve változó hosszúságú szalagdarabok gyűjteményéből áll. A vágás célja felületesen nézve az előadás hibáinak kiigazítása. Használatával az önféjű frázis, a bizonytalan nyolcad, kivéve, ha ezt tiltja a „túlgyűlés” vagy valami hasonló akusztikai egyenlőtlenség körülménye, a zavaró momentum vagy az azt tartalmazó szegmens minuciózus újravételével gyógyítható. A lemezellenes lobby a vágást méltatlan és elembertelenítő technikának kiáltja ki, amely szánt szándékkal törli a véletlennek azokat a körülményeit, amelyekre – ez biztonsággal kijelenthető – a nyugati zene legkellemetlenebb hagyományainak egy bizonyos része alapozódott. A lobbysták azt is állítják, hogy a közönséges vágás tönkreteszi a szerkezeti egységek valamiféle koncepcióját, amiről azt gondolják, az előadó birtokolja őket.

Számomra úgy tűnik, két dolog kétségbe vonja ezeket a kifogásokat. Az egyik az, hogy az előadó „összefogott koncepciójából” következő sok feltételezett erény nagy része természete szerint nem kapcsolódik semmivel sem jobban a zeneihez, mint mondjuk az „essünk pánikba” és a „tegyünk fel mindent egy lapra” évtizedeken át felépített lélektana a pármái faszínház *loggionjához*. Az angol *Records and Recordings* című magazin legutóbb azzal kapcsolatban idézte Claudio Arraut, hogy nem járult hozzá élő előadásokon készült lemezeinek közzétételéhez, mivel véleménye szerint a nyilvános előadáson ülő közönség az előadót olyan taktikákra serkenti, melyek a koncertszituáció akusztikai és pszichológiai követelményeit beteljesítik, de

Ami a vágás erkölcsösségét illeti, azt hiszem, semmi kifogás nem érheti azt, hogy Toscanini az első változaton nem szerette, amit az oboa csinált, a másodikon azt nem, amit a fuvola, és a legjobb részekből összeállított egy teljes verziót. Ettől az még lényege szerint Toscanini. Bármik is morális aggodalmaim az ilyen dolgokkal kapcsolatban, azok a múlt maradványai, és talán nekem is alkalmazkodnom kellene a jelen lehetőségeihez. De azt a gondolatot, hogy Schwarzkopf ráénekeljen egy magas C-t Flagstad felvételére, nem szeretem. – HAGGIN

A vágás egyáltalán nem morális kérdés, vagy csak annyira az, mint amennyire a díszletépítő munkások száma egy színpadi produkciónál vagy a korrektúrafordulóké egy megjelenő könyv esetében morális kérdés. Csakis a végtermék számít. A fo-

zavaróak és az architektúra ellen hatnak a többszöri lejátszás során. A másik dolog az, hogy senki nem tud stílust összeválni – szalagdarabokat lehet összeválni, amelyek egy stílusról való meggyőződéshez tartoznak. Lényegtelen, hogy vajon a szalagra vétel előtt vagy után érünk el ilyen meggyőződéshez (a felvétel másik időt legyőző luxusa: az előadásnak a szalagra vétel utáni újraértékelése), a meggyőződés léte számít, nem pedig azok az eszközök, amelyek segítségével ez létrejön.

Egy nemrégiben megesett személyes példa talán illusztrálhatja a szalagra rögzítés után megszerzett interpretációs meggyőződést. Körülbelül egy évvel ezelőtt, a Das Wohltemperiertes Klavier I. kötete záró fűgáinak felvételekor eljutottam Bach nevezetes akadálypályáinak egyikéhez, az a-moll fűgához. Olyan szerkezet ez, amit zongorán kivitelezni még a többi Bach-fűgánál is nehezebb, mert négy erőteljes szólámot tartalmaz, melyek macskacsul a billentyűzet középső oktávjainak regiszterében helyezkednek el – a hangszernek azon a helyén, ahol az igazán független szólámvezetést a legnehezebb véghezvinni. E fűga felvétele során nyolc változatot rögzítettünk. Ezek közül, a zenei rendező feljegyzései szerint, kettőt tekintettünk akkor kielégítőnek. Mindkettő – a 6., illetve a 8. – a darab teljes felvétele volt, amely nem kívánt vágást – ez egyáltalán nem különleges teljesítmény, mivel a fűga időtartama valamivel két perc fölött van. Néhány héttel később azonban, amikor a felvételi nap eredményeit tanulmányoztuk a vágófülkében, és a 6. és a 8. változatot többször is, gyors egymásutánban váltva lejátszottuk, rá kellett jönnünk, hogy mindkettőnek van egy olyan hibája, amit a stúdióban nem vettünk észre: mindkettő monoton.

A két változat a fűga harmincegy hangjegyből álló témáját illetően eltérő stílusú frázis-körvonalazást alkalmazott – olyan licencia ez, ami teljesen illik a barokk stílus improvizációs szabadságához. A 6. változat ünnepélyes, legato, igencsak dagályos felfogásban kezelte a témát, míg a 8. változat túlnyomóan staccato modorban formálta meg, ami a nyugtalanság általános benyomásához vezetett. Na már most az a-moll fűgában a közeli negyedek imitációja a *strettók* koncentrációira és más eszközökre szolgál, a téma kezelése tehát meghatározza az egész fűga atmoszféráját. A legjózanabb megfontolás eredményeképp megegyeztünk abban, hogy nem engedhető, hogy akár a 6. változat teuton szigorúsága, akár a 8. indokolatlan ujjongása képviselje az erről a fűgáról alkotott legjobb gondolatainkat. Ezen a ponton valaki megjegyezte, hogy a két változat közötti hatalmas karakterbeli különbség ellenére a kettő körülbelül ugyanabban a tempóban van előadva (ami meglehetősen szokatlan körülmény, ebben biztosak lehetünk, hiszen az uralkodó tempó majdnem mindig a frázis körvonalazásának eredménye). Elhatároztuk, hogy mindezt előnyünkre fordítjuk azzal, hogy egyetlen, a két változatot egymással váltakozva magába foglaló előadást hozunk létre.

Amint a döntés megszületett, a dolgot egyszerű volt véghez

gyasztónak egyedül arra kell tekintettel lennie, hogy mit hall, és hogyan reagál arra, amit hall. Csak akkor helyénvaló a panasza, ha a vágási technika ténylegesen befolyásolja a végterméket, ha a hatás vagy a teljes ív a nyilvánvaló beillesztések miatt sérül. – McCLURE

A szalagvágás az erkölcsatlenséggel határos, mert manapság sok művész van a koncertpódiumon vagy az operaszínpadon, akik előben nem tudják azt az előadást nyújtani, amit a lemezeken igen. – MOHR

Íme a dilemma. Sikerül egy kiemelkedően gyönyörű változatot készíteni egy tételről, de van benne két-három hiba – egy kiért nem pontosan találta el a hangot, a pizzicato nem egyszerre szól vagy va-

vinni. Nyilvánvaló volt, hogy a 6. változat basáskodó póza tökéletesen alkalmas arra, hogy a nyitó expozíció legyen, és arra is, hogy a fúga záró kijelentéseivé váljon, míg a 8. változat habzóbb karaktere igazi megkönnyebbülésként jött az epizodikus modulációkban, amikkel a fúga középső része foglalkozik. Két vágás történt így, az egyik ugrás a 6. változatról a 8.-ra a 14. ütemben, a másik az a-moll visszatérésénél (elfelejtettem, szám szerint hol, de örülök neki, ha az olvasó utánanéz), vissza a 6. változatra. Amit elértünk, az akkor bármely, a stúdióban felvehető tolmácsolás felett álló előadása volt ennek a bizonyos fűgának. Természetesen semmi oka nincs annak, hogy a stílusok ilyen eltérését ne lehetett volna szabályos a priori koncepció részeként alkalmazni e fúga-témára. Ám az eltérés szükségessége aligha kerülhet napvilágra a felvétel alatt, mint ahogy az sem valószínű, hogy megjelenjék egy hangverseny körülményei között dolgozó előadóművész számára. A felvétel utáni végiggondolás lehetőségével élve viszont nagyon gyakran felülmúlhatjuk azokat a korlátokat, melyekkel az előadás megterheli a képzeletet.

Amikor az előadó hasznát veszi az előadás utáni vágási döntésnek, szerepe nincs többé beszkatulyázva. A tökéletes kezelésében félreteszi a szakmájában megbúvó kockázatokat és kompromisszumokat. Tolmácsolóként, a hallgatóságot és a zeneszerzőt egyaránt szolgáló közvetítőként végül is mindig olyasvalaki volt, aki a specialista tudásával rendelkezik a lejegyzett hangszimbólumok megvalósításáról vagy megjelenítéséről. Az tehát tökéletesen egybevág e tapasztalattal, hogy elvállal valamennyit a vágó szerepéből. Végére is elkerülhetetlen, hogy az előadó és a vágó funkciói ne kezdjenek közeledni egymáshoz. Az az igazság, hogy az olyan döntéseket illetően, mint amilyen a fentebb említett a-moll fúga esetében megszületett, a hallgató nem tudja megállapítani, hogy mely ponton haljt meg az előadó tekintélye a zenei rendezőé vagy a vágóé előtt, mint ahogy a legszemfülebb mozirajongó sem lehet biztos abban, hogy egy különleges képsorra a színész játéka, a vágószoza kényszerhelyzetei vagy pedig a rendező a priori elgondolása adta-e az alkalmat. Az előadó ítélete többé nem határozza meg kizárólagosan a zenei eredményt, ez kétségtelen tény. Ám ezért bőven kárpótolja az a megsemmisítő hatalomérzet, amit a vágói kontroll számára elérhetővé tesz.

Az „élő” előadás a lemezeken

A leltárunkban felsorolt jellegzetességek a múltat az elektronikus kornak megfelelő fogalmak segítségével képviselik. Önmagukban ugyan hatásosan sorolják fel a zene előadásmódjáról szóló kortárs meggyőződéseket, ám nem – vagy csak közvetve – javasolnak útmutatást a követendő felvételi módokra. Igen valószínű, hogy a rögzített hangvisszaadásnak köszönhető preferenciák

lami ilyesmi. Visszameész, újra felveszed a tételt, de a zenészek és a karmester valahogy nem tudják újra elkapni a kifejezésnek ugyanazt a feszültségét. Mit csinálsz? Ha racionálisan gondolkodsz, és nem izgatnak a morális kérdések, azt a néhány hibát kijavítod a második változat megfelelő helyeiről származó beillesztésekkel – persze oly keveset használva belőlük, amennyit csak lehet – és az eredmény valami, ami jóval felette áll annak, mint ami normális esetben a hangversenyen lehetséges. – McCLURE

A vágás nagy kísértés, hogyha valamit össze akarsz rakni, és tudod, hogy majdnem hiba nélkül el lehet végezni. Nem tudod megállni, hogy ne akard megtenni. Erre úgy tekintek, mint az ember tökéletes iránti vágyakozására. De mindig megvan annak a lehetősége, hogy valami abszolút tökéleteset csinálsz, és az abszolút unalmas lesz. – MOHR

Még ha minden dolgot megengednének is nekem, ami egy lemez készítésénél lehet-

– a felbontás világossága, a mikrofonok segítségével történő analitikus szétdarabolás, a repertoár egyetemessége stb. – jelentős mértékben fogják meghatározni azt a hangzástípust, mellyel zenei élményeinket akarjuk majd felruházni. Az viszont már kevésbé valószínű, hogy a lemezipar ténykedése elsődlegesen mindig a múlt archiváló bemutatásában merül majd ki, függetlenül attól, hogy milyen lelkiismeretesen végzi ezt a balzsamozást; ám az elkövetkező hosszú időszakban a lemezipar tevékenysége egy részét a zenei hagyományunkat megformáló közkedvelt mesterművek áruba bocsátására fogja fordítani. Mielőtt a felvétel jövője előtt álló nagyobb elágazásokat vizsgálnám, szeretném áttekinteni azoknak az érveknek az erős szolamát, melyek a hangfelvételeknek a repertoár állandó tételeire és a zenei foglalatosság hierarchiájára gyakorolt hatását szűnni nem akaró módon szólják le. Ezek az érvek néha fedik egymást, és az ellenkezés alapjának kiderítése, melyre egyikük-másikuk támaszkodik, időnként meg lehetőségen nehezé válik. A „humanitárius idealizmus” általános címszava alatt mindenesetre három elkülöníthető alfajt sorolhatunk fel, melyek a következőképpen összegezhetők:

1. Az esztétikai moralitás érve: Elisabeth Schwarzkopf rátesz egy hiányzó magas C-t egy *Trisztán*-felvételre, mely egyébként Kirsten Flagstad közreműködésével készült; a méltatlankodó puristák, akik számára a zene az utolsó véres sport, lehurrogják őt, és örvöngenek, mert megfosztották őket attól, hogy valakit kinyírjanak.

2. Szem kontra fül irányzat: olyan doktrína, amely a koncert-előadó és a nyilvános hallgatóság közötti misztikus kommunikáció létezését ünnepli (a zeneszerzőt ritkán emlegetik). Ehhez az érvehz egy félig-meddig tudományos feltételezés járul, és védelmezői szívesen hangoztatják a „természetes akusztikát” és az ehhez tartozó jelenségeket.

3. Automatizáció: keresztes hadjárat, melyet a zeneszövetség vezetői jelenleg is folytatnak, a betűszedőkkel egyetemben, s melyet úgy erősítenek meg, hogy a dízelmozdonyok mellé szükséges tűzoltók létszámának növelését közben finoman leszólják. A felvett hang kultuszának idején, ami gyakorlatilag eltörli a korábbi zenehallgatási mintákat, az Amerikai Zeneszövetség támogatja azt az állásfoglalásra készítő jelszót, hogy „AZ ÉLŐ ZENE A LEGJOBB” – a nézet egy gondosan megőrzött 39-es LaSalle szélvédőjére ragasztott „Nyerj Wilkivel” feliratú matrica érvényességéhez hasonlítható.

Ahogy említettem, ezek az érvek össze-összemosódnak, és gyakran összefognak, hogy megüljenek olyan alkalmakat, amelyek lehetőséget nyújtanak az utóvédharc folytatására. Ezek közül az alkalmak közül egy sem bizonyult hasznosabbnak a felvett „élő” előadások újabb özönénél – azoknál az eseményeknél, melyek két világot lovagolnak meg, ám egyikben

séges, akkor is vágnék bizonyos élő előadásokra. Az ember itt néha megkap olyasmit, ami egy stúdiófelvételen nem érhető el. Az élő hangversenytermi előadásnak vagy akár egy ilyen előadás felvételének nagyon is lehetnek olyan minőségei, amelyek – minden tökéletlenséggel együtt – előbbrevalóak a stúdiófelvételek változataiból összeállított felvételnél. – HAGGIN

Semmilyen mentség nincs az élő hangversenyek felvételére. Lusta és olcsó módja ez a lemezkészítésnek. Csak akkor látok okot ezekre az „élő” felvételekre, ha a művész – és nagyon fontos művészek kell lennie – öreg vagy beteg, és más lehetőség nincs játékanak megőrkítésére. Ebben az esetben kötelességünk megőrizni a hangversenyt mint történelmi dokumentumot – minden szépséghibával, köhögéssel, ilyesmivel. Igazán kétlem, hogy valaki tényleg jobban játszik hallgatóság előtt, mint anélkül. Akadhatnak, akik azt gondolják, hogy igen. De igazából csak jobban érzik magukat. Hallgassák meg egy felvett koncert anyagát, ahol a hallgatóság azt érezte, „Úr-

sincsenek otthon. Ezek az események megerősítik az előadás humanisztikus ideálját; megtartóztatják magukat (nekünk ezt mondják) a vágásoktól és más, gépekkel kapcsolatos kalandoktól, ennél fogva „morálisnak” ítéltetnek; a földszinten kitörő hörghurut-járvány rendszerint kellő számú pianissimo hangzatot szokott elnyomni, hirdetővén e felvételek „élő” mivoltát és megerősítve a heroikus nem-automatizáltba vetett hitet.

Még egy funkciója van az élő felvételeknek, ami igazából lényege az érzelmeiken gyorsan túladók feléjük fordulásának: dokumentumot nyújtanak különleges keletkezésükről. Örökre szólóan saját korukról és saját korukhoz szóló alkalmi eseményekként fognak megjelenni. Gorombán elutasítják azt az időt meghaladó valamit, ami a felvett zene megvalósításában mindig benne van. Mindörökké az időben biztonságosan elhelyezett dokumentumokként kell vizsgálni, kritizálni vagy dicsérni őket, melyekről – épp e bebiztosítás miatt – rengeteg információ hozzáférhető, és amelyekkel bizonyos értelemben az érzelmi viszony is azonnal kialakítható. A néhai holland művész előtt tisztelegve, aki arra vágyakozott, hogy magára öltse Vermeer köpönyegét, s akit vérpadra vontak, mert nem akart együtt élni ennek az érvnek a képmutatásával, erre a negyedik körülményre – a történeti idő kérdésére – Van Meegeren-szindrómaként gondolok.

Hans Van Meegeren hamisító és mesterember volt, aki hosszú ideig előkelő helyet foglalt el kedvenceim listáján. Sőt még azt a kijelentést is megkockáztatnám, hogy a nagyszerű moralitásjáték, amit bírósági tárgyalása jelentett, tökéletesen összefoglalja a konfrontációt, ami egyfelől az identitás és a reneszánsz utáni művészetben a legutóbbi időig elfogadott szerzőségért való személyes felelősség értékei, másfelől az elektronikus formák megkövetelte pluralisztikus értékek között feszül. Az 1930-as években Van Meegeren úgy döntött, hogy Vermeer technikájának tanulmányozásával kezd foglalatossá válni, és – olyan okokból, melyeknek kétségtelenül több köztük volt saját egójának megnöveléséhez, mint a gulden iránti vágyához – az így elkészült munkákat sokáig lappangó eredeti remekművekként terjesztette. Háború előtti sikerei oly bátorítóak voltak, hogy a német megszállás idején rohamosan folytatta eladásait a Harmadik Birodalom magángyűjtői számára. A győzelem napjának elkövetkeztekor kollaborációval és a nemzeti kincsek elherdálásával egyaránt vádolták. Van Meegeren védekezésül bevallotta, hogy ezek a kincsek az ő szüleményei, és a világ által alkalmazott értékrend szerint tökéletesen értékteleknek – e beismerő vallomás annyira felbőszítette a gyűjteményének hitelességét előzőleg megállapítókat, hogy újra perbe fogták hamisítás vádjával, és valamivel később a börtönben halt meg.

Egy műalkotás értékének a róla megszerezhető információ szerinti meghatározása az esztétikai értékelés legvétkesebb formája. Ez lényegében minden más, nem a korábbi értékeléseken

isten, ez csodálatos volt”, és meg fogják látni, hogy igazából nem volt olyan jó. De a koncert esemény volt, akár egy temetés, és az illetőt izgalomba hozta és megindította az, hogy része volt a hallgatóságnak. Ha valaki megveszi a lemezt, úgy érzi, rászédtek, ha nem bolondul meg, mint az a 2-3000 fős közönség, és így nem alkalmasz szokásos kritikai érzékét... Úgy viselkedik, mint Pavlov kutyája. – CULSHAW

Lehet, hogy csak képzelem, de néha úgy érzem, egy élő előadásban sokkal több a vilámisság, az izgalom. Több a hiba persze, de ha a művész igazán jó formában van, sokkal hitelesebb lehet, sokkal élettelibb. Sok zenész megmerevedik a stúdióban, amint kigyullad a felvétel jelző piros lámpa. – MOHR

Az „élő előadás” csak akkor védhető, ha igazolhatóan történelmi vagy megismételhetetlen esemény. Különböző nem pártolom. Azt látjuk, hogy a közönség és a kritikusok többé nemigen igénylik a rögzített esteket és koncerteket a gondosan elkészített stúdiófelvételek helyett, és egyet kell értenem velük. – McCLURE

alapuló értékelést igyekeznek elkerülni. Amint a minősítésnek ez a zsarnoksága időrendileg összekevert bizonyítékkal szembe-sül, amint az előre elhatározott történeti falmélyedés, melybe elemzésének tárgyát állítja, valótlannak bizonyul, ez a típusú értékelés nem alkalmazható tovább, és védelmezői hisztérikus-sá válnak. A düh, amely Van Meegeren ellentmondásos vallo-mását fogadta, a hős és a gazember, a tudós és a csaló váltako-zó szerepét, habozás nélkül jelölte ki azt a pontot, ameddig az esztétikai válasz hitelesen volt megadható.

Néhány hónappal ezelőtt a *Saturday Review* hasábjain megje-lent írásomban megkockáztattam, hogy az efajta értékelés meg-testesítette mulasztás jól kimutatható lenne, ha elképzelnénk a kritikai választ arra az improvizációra, amelynek stílusa és textú-rája azt sugalmazná, hogy Joseph Haydn valamelyik kompozíci-ója. (Tegyük fel, hogy briliáns és a legbámulatosabban haydni.) Felvetettem, ha kiagyalnánk egy ilyen darabot, értéke addig ma-radna névértéken – mondhatni, Haydn értékén –, ameddig ele-gendő körmönfonttságot vonnánk bele előadásába legalább a hallgató meggyőzésére, hogy valóban Haydn írta. Ha azonban az merülne fel, hogy a darab ugyan erősen hasonlít Haydnra, mégis inkább Mendelssohn korai műve, értéke csökkenne; és ha valaki úgy határozná, hogy a darabot a mai naphoz egyre közelebb lé-vő, egymás után következő szerzőknek tulajdonítja, akkor – te-kintet nélkül e zeneszerzők tehetségére vagy történeti jelentősé-gére – ugyanennek a kis darabnak az érdemei minden egyes újabb azonosítással csökkennének. Ha viszont azzal állnánk elő, hogy a véletlennek, az esetlegesnek, az itt és mostnak ez a műve nem Haydné, hanem olyan mesteré, aki egy-két generációval Haydn előtt élt (Vivaldié talán), akkor ez a mű a merészsége, az előrelátó, jövőbe mutató minősége révén a zenei kompozíciók mérföldkövévé válna.

Mindennek pedig nem lenne más oka, mint hogy igazából so-ha nem szereztük meg azokat az eszközöket, melyekkel a zenét önmagában ítéljük meg. Történeti érzékünk olyan elemző mód-szer foglya, mely a stílusbeli kavargás elszigetelt pontjaira talál rá – a zenei nyelv fejlődésének támpontjaira –, és értékítéletünk nagyjából attól függ, mennyire lehetünk benne biztosak, hogy egy adott művész részese vagy még jobb esetben előfutára volt a legközelebbi fordulópontnak. Összekeverve a fejlődést a teljesít-ménnyel, nem vagyunk többé képesek látni azokat az értékeket, amelyek nem hasonulnak a stílusbeli átalakuláshoz.

A Van Meegeren-szindróma azért szolgálhat tökéletes apro-póul tárgyunkhoz, mert a hangfelvétel kilátásai *ellen* szóló érvek azonos kritériumok alapján vannak felépítve. Ezek az érvek leg-inkább a történeti adat ugyanilyen megerősítésére támaszkod-nak. Megfosztva e megerősítéstől, értékelő rendszerük működés-képtelen lesz; tanácstalan, elhagyott, megmentetlen a bizonyí-ték-roncsok közepette, és kétségbeesetten keresi azt a pontot, amelyben megkapaszkodhat. A hangfelvételek esetében ilyen pontot nem könnyű találni. Az elektronikus hordozóeszközök-

nek az a hajlandóságuk, hogy tartalmukat kivonják a történeti adat fennhatósága alól. Abban a pillanatban, hogy egy műalkotásra rákényszeríthetjük keletkezési idejével kapcsolatos elképzeléseinket, egy olyan – szükség esetén önkényes – háttérrel tudunk hozzá társítani, amihez viszonyítva képesek leszünk elemezni ezt a művet. A legtöbb esztétikai elemzés a háttér leírására szorítkozik, és elkerüli az előtérben, az elemzett tárggyal végzett műveletet. És egyedül ez a tény – félretéve a reklámgépezet hiábavaló propagandáját – magyarázattal szolgál a nyilvános előadás élő felvételének jóváhagyására. Közvetve, e jóváhagyás igazi tárgya egy reménytelenül divatjamúlt esztétikai elemző-rendszer – olyan rendszer, amely semmivel nem tud hozzájárulni az elektronikus korhoz, ám az egyetlen rendszer, melyben a művészet legtöbb szószólója képzett.

A stúdióban előállított felvételek ellenállnak az ilyen típusú kritériumok megerősítésének. Itt a dátum nehezen megfogható tényező. Noha némelyik hanglemez-cég felvett termékei mindegyikén szertartásosan feltünteti a stúdió-felvétel dátumát, és ugyan a legtöbb nagy társaság által kiadott anyag – talán az újrakiadások esetének kivételével – összefüggésbe hozható a lemez gyári számával, mely az értő rajongónak sugalmazni fog egy hozzávetőleges dátumot, mégis lehetséges, hogy az azon a felvételen hallható zene egymástól hetekkel, hónapokkal, akár évekkel elválasztott felvételi munka eredményeként jelenik meg. Könnyen lehet, hogy a felvételek különböző városokban, különböző országokban, különböző felszereléssel és különböző technikai személyzettel zajlottak, és olyan előadókat szerepeltetnek, akiknek viszonya az adott repertoárhoz drámaian átalakult az első és az utolsó hang rögzítése között. Egy ilyen felvétel jelenleg áthidalhatatlan szerződtetési problémákkal kerülhet szembe, de bonyolult kihordási ideje teljesen összhangban volna a felvételi folyamat természetével.

Ugyancsak összhangban volna az előadó zenésznek azzal a fejlődésével, amit a felvétel megkíván. Amint az előadó egykor szent és sérthetetlen privilégiumai összeolvadtak a vágó és a zeneszerző felelősségével, a Van Meegeren-szindróma nem idézhető többé vádbeszédként, hanem inkább korunk esztétikai helyzetének hiánytalanul megfelelő leírásává válik. A hamisító, az okmányokkal nem igazolt áruk ismeretlen készítőjének szerepe emblematikus az elektronikus kort illetően. És ha a hamisító majd a szakmája becsületére dolgozik, és nem nyereség-hajhászással szidalmazza, a művészetek akkor fogják igazán integráns részét képezni civilizációnknak.

A zeneszerzők mint interpretátorok

Az alkotó művészek mind állítják, ha állásfoglalásra készítetik őket, hogy a jelen közönségének korlátozott belátóképességét csupán lenézéssel kezelik, és bírójuk az utókor lesz. A zeneszerzők számára a hangfelvétel ebből a fenyegetésből valósá-

Hogy mekkora hatása lesz a jövő nemzedékekre nézve egy zeneszerző-karmester saját műveiből készített felvételének, az attól függ, az illető mennyire jó karmester. Velük példának Gustav Mah-

got kovácsol; és ha van némi előadóművészi képességük, gondoskodnak róla, hogy az utókor ne csupán műveikről ítéljen, hanem a művekről adott interpretációikról is. A fonográf beköszönte óta a lemezipar irányítóit mindig is izgatta az ötlet, hogy a zeneszerzők hadd örökötsék meg saját kottáikat. A hőskorban az ilyen kísérletek Gustav Mahler dilettáns pötyögtetéseisehez, *A fiú csodakürtjének* zongoraátírat-részleteihez vezettek. Egy-két évtizeddel később a katalógus teljes műveket igényelt, amelyben például Richard Strauss saját nagyszerű *Úrhatnám polgár-szvitjének* előadásával képviseltette magát – oly szemtelenül hanyag szellemű felfogásban, hogy egyetlen, szerződésének megújítását szem előtt tartó karmester sem merné követni.

A legutóbbi években számos nagyobb lemeztársaság archíváló politikája arra ösztönzött néhányat a ma legkitüntetettebb zeneszerzők közül, hogy szalagra vegyék műveiket, olyan előadásokban, melyek minden tekintetben versenyképesek a katalógusban szereplő korábbi felvételekkel. Gondoljunk Benjamin Britten saját főbb műveinek kiváló vezényléseire a Decca/London cégnél: e tolmácsolások esetében egyáltalán semmi helye annak a lekicsinylésnek, amivel a zeneszerző-előadó tevékenységét oly gyakran illetik. Amerikában, a Columbia Recordsnál egy-két évtizede folyik Stravinsky összes művének rögzítése, a zeneszerzővel a kormányruánál. (Aaron Copland éppen most kezd bele egy hasonló munkába.)

Stravinsky karmesteri érdemeit régóta vitatják, de ahogy évente halad előre ebben a monumentális vállalkozásban, egyre jobban kitűnik, hogy az előadásait jellemző ritmikus mozgatóerő, a melodikus cinizmus és a rubatóktól való tartózkodás a zeneszerzőnek is legérzékenyebb pontjai. A kérdés azonban az, hogy ezek az autentikus dokumentumok milyen mértékben fogják a jövőbeni karmestereket meggátolni abban, hogy átadják magukat az interpretáció ama reveláló vonatkozásainak, melyekben megkísérelik új oldalait vagy a régi oldalak új kombinációit felfedni egy olyan zeneszerző műveit illetően, mint Stravinsky. (Kíváncsiságunk vajon több lenne-e merő akadémizmusnál, ha a Schwann-katalógus felsorakoztatná Beethoven zongoraszonátáit a szerző előadásában?) Ha olyan, egymástól eltérő sztravinszkijánusok erőfeszítéseinek fényében ítéljük meg őket, mint amilyen Bernstein vagy Karajan (ez utóbbit a zeneszerző a sajtóban kíméletlenül lehordta egy bizonyosan a legfantáziadúsabb és tisztán tipológiai értelemben „ihletett” újabb *Tavaszi áldozat*-felvétele miatt), akkor Stravinsky felvételeinek hatása nem tekinthető igazán döntőnek. Másfelől meglehet, hogy Stravinsky Stravinskyja olyan állványzatot fog nyújtani, mellyel kapcsolatban a jövőbeni karmesterek arra éreznek majd késztetést, hogy rá építsék műveinek interpretációját.

Azt kell gondolnom, hogy a zeneszerzők által felvett testamentumok kicsiny csúcsai egy egészen másfajta jéghegynek. Hatásuknak kevésbé lehet köze az előadók elkövetkező nemze-

lert vagy Richard Strausst. Ugyanolyan jó karmesterek voltak, mint zeneszerzők, bár Mahlertől nincsenek, Strausstól pedig csak kezdetleges felvételeink vannak. Beethoven és Brahms állítólag nem voltak nagyon jó karmesterek, és tudom, hogy Debussy és Ravel, mindkettő kiemelkedő zeneszerző, nagyon középszerű karmesterek voltak. Nehéz azt hinni, hogy az ő felvételeik nagyon megvilágosítóak lettek volna. De még egy nagy tehetségtű karmester-zeneszerzőnek is csak annyi a befolyása, amennyit ki akarunk venni belőle. Beethoven Ötödik szimfóniáját több százszor, talán ezerszer próbáltam és vezényeltem már. Minden egyes hangjegyét ismerem. Ennek ellenére valahányszor hazaérek, miután előadtam, új lehetőségeket látok a kottában. Egy ilyen mű nem áll mozdulatlanul. Növekszik, mint egy fa. – STOKOWSKI

Azt remélem, hogy a saját műveimről készült felvételeim nem fogják mások előadásait akadályozni. A kegyetlen valóság az, hogy az ember nem mindig tudja elkapni azt a tempót, amit akar, habár minél több a tapasztalata, annál jobb. – COPLAND

A zeneszerzők saját zenéinek dokumentálásai a hanglemezekben nem fogják elfojtani a jövőbeni nemzedékek interpretációit. Először is, még soha nem láttam elfojtott karmestert. Másodszor, a

dékének inspirálásához vagy akadályozásához, mint magának a független előadói hagyománynak az elbátortalanításához. Mindent összevetve semmi ok arra, hogy az előadó szükség-szerűen kizárólag a múlt újralátogatásával foglalkozzon, és az előadó-zeneszerző újrafelbukkanása kezdete lehet a rene-szánsz utáni szakosodás végének, amibe a tonális zene szem-mel láthatóan belekeveredett.

A jövő zenéje az elektronikus hatás alatt

Ha csak azokat a kortárs műveket vesszük szemügyre, amelye-
ket konvencionális hangszerapparátusra írtak, szembetűnő,
hogy az elektronikus reprodukció óriási (bár talán bizonyos ze-
neszerzőkre közvetett, ha nem tudatalatti) hatást gyakorol. Paul
Hindemith például, bauhausos modernségével és felhőtlen line-
áris stílusával, ami néha mindennél jobban sugallja a reneszánsz
előtti kontrapunktikus ünnepet, olyan zeneszerző volt – és ma is
az –, akinek művei „természetesek” a mikrofon számára. Sok
más, hasonlíthatatlanul konzervatívabb hajlamú zeneszerző szá-
mára valódi élmény volt műveinek felvétele, ami világosan érzé-
kelhető, a hangversenyteremben nem megszerezhető egyensú-
lyokat teremtett. (Kézenfekvő példa Frank Martiné: *Petite
symphonie concertante*ja a vonósok tuttijának feszülő szőlőhárfaí-
val, csembalójával és zongorájával olyan hangzásokat ajánl,
hogy aki egyszer hallotta a DGG által oly nagyszerűen elkészít-
ett, Fricsay Ferenc vezényelte felvételt, annak a mű nyilvános
hangversenyen előadva örökre elégtelen marad.)

Azoknál a műveknél, melyek az elektronikus berendezést
nem csak reprodukciójukban, de a kompozíció folyamatának
előmozdításában is hasznosítják, a huszadik századi kompozí-
ciós eljárásban kifejtett bizonyos uralkodó elvek beteljesedését
érzékeljük. Az elektronikus zene gyerekcipőben járó mester-
ség, mely még bizonytalanul totyog a konvencionális hangsze-
rek hangzásait utánzó eljárás-felmenőinek köszönhető kénye-
lem és biztonság, illetve az elektronikus eszközök veleszületett
lehetőségei által nyújtott, végül majd új kompozíciós premisz-
sák kifejlődésének terepet adó nyugtalanító kihívás között.
Marshall McLuhan professzor, a kommunikációelmélet mai
sztárja megjegyezte: „A tapasztalat jelentősége tipikusan egy
generációval a tapasztalat mögött halad – az új szituációk tar-
talma, privát és testületi értelemben egyaránt, tipikusan a meg-
előző szituáció –, a gépi kultúra első fázisa felismerte az agrári-
us értékeket és tevékenységeket – a magvető első korszaka a
vadászt magasztalta – és az elektronikus kor első fázisa (a te-
legráf és a telefon kora) a gépet mint művészeti formát dicsér-
te.” Emiatt talán azok a legjobban megközelíthető elektronikus
kották, amelyek az elektronikus képzett hangforrásokra
konvencionális hangszeres és vokális textúrákat rétegeznek –
olyan művek, mint Henri Pousseur kiváló balettzenéje, az

karmester nem fog jobban fi-
gyelni a zeneszerző változa-
tára, mint amennyire a zene-
szerző kéziratának jelöléseire
figyel. Nem is kell, hogy ezt
tegye. Ami miatt érdemes kö-
vetni a zeneszerző javaslatá-
it, akár leírva vannak, akár
felvéve, az a kíváncsiság. Ér-
dekes tudni, hogyan csinálja
a zeneszerző, de nem szük-
ségszerűen az övé a legjobb
mód. A zeneszerző változata
mindössze felvillantja előt-
tünk egy különleges ember
idegrendszerét. – LIEBER-
SON

Valaki meg fogja kérdezni
tőlünk, akik a számítógép se-
gítségével komponálunk:
„Szóval minden döntést a
számítógépre vagy az elekt-
ronikus hordozóeszközre bí-
zol, de nem szeretnél egy
olyan előadót, aki maga hoz
meg bizonyos más döntése-
ket?” Sok zeneszerző nem tö-
rődik azzal, hogy együtt dol-
gozzon az előadóval a tem-
pót, a ritmust, a dinamikát
vagy a hangszínt illetően, de
kérdézzék csak meg őket, va-
jon hagynák-e, hogy az előa-
dó döntsön a hangmagasság
kérdésében, és a válasz az
lesz: „A hangmagasságot
nem kell megváltoztatni.”
Néhányunk ugyanígy érez
más zenei szempontok iránt,
amiket hagyományosan má-
sodlagosnak tekintettek, de
mi alapvetőeknek tekintünk.
Ami az elektronikus zene jö-
vőjét illeti, számomra nyil-
vánvalónak tűnik, hogy
egyedi eszközei garantálják
alkalmazását, mert az elekt-
ronikus zene elcsúsztatta a

Elektra. Pillanatnyilag hátránya ezeknek a kompromisszumra épülő műveknek, hogy közönségsikerük sarkallja a hangfal-osztagok sztereofonikus bevetéseit alkalmazó estek elburjánzását – szívós impresszáriók által szervezett mutatóanyagokét, akiknek meggyőződése, hogy mindegyik hangversenyterem vetekszik a Szent Márk székesegyházzal, akár ott lakozik bennük Gabrieli, akár nem. Ezeknek az eseményeknek az új hallgatósága oly kevéssé részesül hiteles elektronikus élményben, mint azok a kételkedő járókelők, akik a negyvenes évek végén a műszaki bolt kirakata előtt tolongtak, hogy húsz centiben, pazar fekete-fehérben lássák Milton Berlet.

Bármelyek is az elektronikus zene mostani korlátai, bármi is az ösztönzője annak a „visszacsatolásnak”, amin keresztül a zenekészítés konvencionálisabb formáit inspirálja, konstruktív módszerei közül sok figyelemre méltó könnyedséggel jutott át a konvencionális hangszeres és vokális kifejezőmódokhoz. A megújított lejegyzési minta, ütemes crescendóval és diminuendóval, az ugyanannak a beállításnak a közeli és távoli megszólalásai közötti összehasonlítás, a kvázi-mechanikus ritardo vagy accelerando, mindenekfelett a hang ellenőrzött kibocsátásának és működtetésének lehetősége – mindezeket a motívumokat átvették a poszt-weberni kifejezőmódokból, amelyek oly meghatározóan befolyásolták mai kompozíciós élményünket. Az igazság az, hogy ezeknek az elektronikus eredetű megnyilatkozásoknak a hatása olyannyira elterjedt, hogy beláthatatlan számban jelennek meg olyan zeneszerzők műveiben, akik nyíltan ellenségesek a zene hangszalagra rögzítésével szemben. Tudatosan vagy sem, alkalmazzák őket, mert ezek a gesztusok, melyek autokratikus komponálási folyamatot szimbolizálnak, lefegyverző hatással vannak az alkotó zenészre.

Azt azonban óvatosan hozzá kell tennünk, hogy az „autokrácia” ebben az értelemben nem szükségszerűen jelent együgyű autoritást. A zeneszerző valójában nem sokáig tarthatja fenn azt a gőgös elkülönülést, melyről a korai elektronikus kísérletek jelezték, hogy osztályrésze lesz. Könnyen meglehet, az előadás utólagos szerkesztői végiggondolásának a hatása az lesz, hogy olyan típusú, a technika oldaláról érkező előadót nevel fel, akinek a vázlatos szándék megvalósításában betöltött szerepe a zeneszerző reputációját tekintve ugyanolyan fontos lesz, mint amilyen az utazó virtuóz odaadásaé volt korábban. Az „autokrácia” ez esetben, a komponálási folyamat leírásaként az elektronikus korban, egyszerűen annak lehetőségét jelentheti, hogy a zeneszerző mindegyik olyan eljárásban érintett lesz valamennyire, melynek köszönhetően szándéka a hangban megvalósul.

A hangfelvétel komponálási folyamatban betöltött jelentőségét felismerő muzsikuskok között az egyik első Arnold Schoenberg volt, aki Erwin Steinnel folytatott, 1928-ban közreadott beszélgetésében megjegyezte: „A rádióadásban a hanggi entitásoknak egy kis része legendó az összes zenei gondolat kifejezésére;

zene határait az akusztikus hangszerek vagy az előadó koordináló képességeinek korlátaiktól az elektronikus hangszerek majdnem végteleen korláta felé. Az új korláatok az emberi érzékelés korlátai. – BABBITT

a gramofon és a különböző gépi hangszerek olyan tiszta hangzásokat fejlesztenek ki, hogy képesek leszünk sokkal kevesebb hangszerre komponált darabokat írni rájuk.” Szándékosan vagy sem, Schoenberg saját stílusának fejlődése a médiumnak és horderejének megértését mutatja, és nehéz úgy gondolni bizonyos műveire, leginkább talán korai éveinek a tizenkéthangú technikával folytatott kísérleteire (például az Opus 24-es *Szerenádra* vagy az Opus 29-es *Szeptette*), hogy ne vegyük észre, mennyire a gyorsan reagáló mikrofon boncolására van szánva káprázatosan külön hangszer-összeállításuk. És a Schoenberg, a huszadik század zenéjének legfontosabb radikálisa által felkarolt teóriák oly befolyásosak lettek, annyira részei a kortárs zenei modornak, hogy – akár jóváhagyják, akár gorombán elutasítják őket – intenzív molekuláris elemzésük révén ugyanolyan mélyrehatóan befolyásolták az utóbbi két generáció zenéjét, mint ahogy Sigmund Freud befolyásolta a szupermarket-lektűrök pszichológiáját. Schoenberg teóriái, hogy nagyon durván leegyszerűsítsük, jelentőséget tulajdonítanak az aprólékos zenei kapcsolatoknak, és olyan viszonyokkal foglalkoznak, amelyek egészükben a felszín alatt vannak, s megfelelő határozottsággal csak az elektronikus médiumok közvetítésével vetíthetők ki.

Pontosan úgy, ahogyan Schoenberg a választás lehetőségének korlátozására törekedett, más zeneszerzők a választék előjogára szavaztak. Mindkét eljárás, bármennyire eltérnek is támogatónak szándékai, közös abban, hogy megtagadja a kompozíciós kétértelműségnek a késő tizenkilencedik századi romantika lényegét képező helyzetét. Ma az olyan kirándulásokban, mint amilyen az aleatorikus zene – a kvázi-improvizatorikus felelősségáthárítás diadala – ezekről a döntéshozó privilégiumokról lemondanak, látszólag az előadó javára. De ésszerűnek tűnik kijelenteni, hogy az ilyen privilégiumok nem szükségszerűen maradnak a szalagot vágó előadó hitbizományai. Egészen valószínű, hogy át kell őket ruházni, közvetlenül a hallgatóra. Igen meggondolatlan lenne lemondani arról az elképzelésről, hogy a hallgató végső soron saját maga zeneszerzőjévé válhat.

A résztvevő hallgató

A technológiai vita középpontjában tehát egy új típusú hallgató áll – olyan hallgató, aki sokkal inkább részt vesz a zenei tapasztalásban. Ennek a huszadik század közepi jelenségnek a megjelenése a lemezipar legnagyobb teljesítménye. Ez a hallgató többé nem passzív elemző; társ, akinek ízlése, preferenciái és hajlandóságai felszínesen már most átalakítják azokat az élményeket, amelyekre odafigyel, és akinek teljesebb részvétele a zeneművészet jövőjét kiszolgálja.

Természetesen ez a hallgató fenyegetés is, potenciális hatalombitorló, hívatlan vendég a művészetek lakomáján, olyasvalaki, akinek jelenléte veszélyezteti a zenei intézményrendszer

Abban senki nem tudja megakadályozni a lemeztulajdonost, hogy bolondot csináljon magából azzal, hogy ugyanúgy vacakol a felvétellel, mint ahogyan a művész előadta a zenét. De ha a törvényes joga meglesz is a kompozit szalag készítéséhez, sem esztétikai, sem morális joga nem lesz hozzá. Egy műalkotásnak, akár alkotó munka, akár előadás eredménye, olyan integritása van, amit senki sem érinthet, legkevésbé a hallgató. A hallgató joga véget ér a meghallgatással. – HAGGIN

ismerős hierarchikus rendjét. Nem alkalmatlan-e megkockáztatni akkor, hogy ez a nyilvános résztvevő abból a szervilis pózból kerülhetett elő tanulatlanul, amellyel tisztelétét fejezte ki a hangversenyvilág státuszrendje előtt, s egyik napról a másikra magának tulajdonít olyan döntéshozó képességeket, melyek a specialisták érdekeltségei voltak mindezidáig?

A kulcsszó itt a „nyilvános”. Azok a tapasztalatok, melyeken keresztül a hallgató az elektronikus úton átvitt zenével találkozik, nem a nyilvános térben helyezkednek el. Egy használható, minden olyan tapasztalatra alkalmazható axióma, melyben az elektronikus átvitel szerepet kap, kifejezhető azzal a paradoxonnal, mely így szól: az elméleti lehetőség, hogy egy minden korábbinál szélesebb közönséghez érjen el a zene, a gyakorlatban a privát zenehallgatások végtelen számát jelenti. Az e paradoxon által leírt körülmények miatt a hallgató át tudja adni magát választásainak, és az elektronikus módosításokkal megáldott hallgatói élményén keresztül ráhelyezi saját személyiségét a műre. Amint így tesz, művészeti tapasztalatból környezetivé alakítja át a művet és hozzá való viszonyát.

A rádió keresógombjának tekergetése a maga korlátozott módján értelmező aktus. Negyven évvel ezelőtt a hallgatónak az a választási lehetősége volt, hogy kattinthatott a „be” és a „ki” feliratú kapcsolón, és egy korszerű gépen esetleg módosíthatott valamennyit a hangerőn. Ma a rendelkezésére álló kezelőszervek választéka elemző ítéletet kíván meg. És ezek a kezelőszervek primitív szabályozó eszközök azokhoz a részvételi lehetőségekhez képest, melyeket a hallgató egyszer majd élvezni fog, ha a jelenlegi kísérleti technikákat az otthoni lejátszóberendezések kisajátítják.

Viszonylag egyszerű dolog lenne például a hallgatónak szalagvágási lehetőséget nyújtani, amit elvonultan gyakorolhatna. Sőt mi több, ebbe az irányba tett jelentős lépésnek számíthatna az az eljárás, amivel ma el lehet választani a sebesség arányát a hangmagasságtól, s ha a hallgató ezt megtenné, ugyanannak a műnek különböző művészek által eljátszott és más-más sebességgel felvett előadásaiból való szalagdarabokat vághatna össze (habár egyelőre megnehezíti ezt, hogy a hangminőség némileg torzul). Tegyük fel, hogy valaki például Beethoven V. szimfóniájának első tételében az expozíciót és a rekapitulációt Bruno Walter előadásában szereti, de inkább Klemperer kidolgozási részéhez ragaszkodik, mely jelentősen eltérő tempót alkalmaz. (Én történetesen mind a két előadást mindenestül szeretem, de az ízlés most nem érdekes.) A hangmagasság-sebesség összefüggést félretéve, ezek az ütemek kinyisszanthatók lennének a Klemperer-felvételből és beilleszthetők a Walter-előadásba, anélkül, hogy a vágás akár a tempó változásával, akár a hangmagasság ingadozásával járna. Ezt az eljárást, elméletben, megszorítás nélkül alkalmazni lehetne a zenei előadás

Úgy vélem, a szalagra vétel és a fénymásolás technikája között van analógia. A könyvek és a nyomtatott anyagok centralizált tömegtermelésének évszázadai után hirtelen decentralizáció következett be. Egy xerox-gép segítségével bármely könyv olvasója magának tulajdoníthatja a szerző és a kiadó szerepét, ha ide-oda nyisszant a források sokaságából. Ennek a technológiának és általában az elektronikának az a tendenciája, hogy hozzáigazítsa a reakciót az olvasó, a néző, a hallgató pontos igényeihez. – McLuhan

Azt hiszem, a hallgatónak békén kell hagynia a lemezjátszóját; ha képbe akar kerülni, akkor inkább zongorázzon. Olyan szabvány-lemezjátszókat szeretnék, ahol még a hangerőt sem lehet állítani. Akkor végül az állna az ember rendelkezésére, amit a művész akart. Ha az ellenkező irányba ezt a végsőig vinnénk, eljutnánk a mechanikusan játszható nyomtatott zenéhez, ahol a vevő használati utasítást kapna azt illetően, hogyan állítsa be a tempót és a dinamikát; s mindenki a maga Beethoven-interpretátora lenne. – LIEBERSON

Ha a hallgató a végén oda jut, hogy más zenészek felvételeiből való szalagok ragasztásával ő készíti a végső előadást, ugyanolyan unalmasnak fogja találni végül, mint a többi felvételt, mivel ez is mindig ugyanolyan marad.

rekonstruálásában. Valójában nincs semmi, ami az elszánt műélvezőt eltántorítaná attól, hogy saját maga vágója legyen, és ezeknek az eszközöknek a birtokában olyan interpretációs elfogultságokat gyakoroljon, ami lehetővé teszi számára, hogy létrehozza saját ideális előadását.

Csábító azokon az újításokon töprengeni, melyeket a világ lehetőségét számításba vevő hallgató az olyan típusú magazinok szerkesztői gyakorlatától megkívánna, mint amilyen a *High Fidelity*, ahol a kritikusi gárda szigorúan az időrendi határok szerint vált külön, és ahol Nathan Border például automatikusan kizárólag olyan anyagokkal foglalkozik, melyek az 1756-os évből származnak (májustól novemberig). Világos, hogy ezt a horizontális szakosodást fel kell majd váltania egy progresszívebb, és talán – a sokcsatornás lehetőségek fényében – vertikálisabb kritikai irányvonalnak, melyben, legalábbis a hosszabb műveket illetően, a stáb esetleg váltófutás-szerűen kapcsolódna egymáshoz – Alfred Frankenstein a kromatikus textúrákat illető vágásokra figyelne, Harris Goldsmith az ütősök túlnyúlásának problémáira specializálná, Denis Stevens pedig az énekkari tetőpontok szomszédságával foglalkozna.

Úton a stílusok keverése felé

A hallgató vágási kiváltsága csak egy azok közül a szerkesztési-keverői szempontok közül, melyeket a felvett zene bátorít. A zenei nyelvi alakzatok egyvelegének öntudatlan egymás mellé helyezése hasonló hatást gyakorol majd, mint amelyet André Malraux – *A csend hangjai* című művében – a képzőművészeti reprodukcióknak tulajdonít. E stílusbeli engedékenységek egyik eredménye az lesz, hogy sokkal toleránsabbak leszünk azoknak a kultúráknak a művészeti melléktermékeivel, melyek a mi nyugati nézőpontunkból figyelve időrendileg „elcsúszott szinkronúak”. A földgolyó minden pontjáról közvetített események és hangok rákényszerítettek bennünket annak belátására, hogy nem egyetlen zenei tradíció létezik, hanem inkább sok zene, amelyeknek nem mindegyike foglalkozik – a szó általunk definiált értelmében – a hagyománnyal.

Gondolhatunk például Oroszországra, amely – a nyugat-európai tradícióra való megkésett ráébredésével – még a tizenkilencedik század utolsó éveiben is kiváló titkos földi paradicsomot kínált a legrendkívülibb művészeti kísérletekhez. E kísérletek, melyek távolról sem tartoznak a nyugat-európai gondolkodás főáramához, egy olyan kultúra kísérletei voltak, mely, mivel évszázadokon át a nyugati módi és mőres iránt immunnitást nyújtó kvázi-nacionalista lomtárra épülve működött, mindent összevetve a nyugatitól különböző időrendi összefüggés felé orientálódott. Kihagyva a reneszánsz kalandját, az oroszországi birodalmak a pót-reneszánszt annak a bizonyos

Nézzék meg például az elektronikus zenét. A fiúk már megunták, amit csinálnak, mert megmászhatatlanul szalagra vették. Ezt legjobban az jelzi, hogy egyre inkább keverik az élő előadástól való elemeket a szalagjakkal. – COPLAND

Nekem úgy tűnik, az elővendő résztvevőbb hallgatóság víziója helyett inkább épp az ellenkezője igaz. Mindig akad majd egy pár barkácsoló, aki megpróbál majd új mélységeket találni mind egyik művészetben és tudományban, de alapvetően olyan emberek vagyunk ebben a társadalomban, akik inkább elfogadnak, mintsem hogy beavatkoznának. – CHAPIN

A hangfelvétellel a világ zenéje bármelyik pillanatban hozzáférhetővé válik – akár egy enciklopédia. A zenék hatalmas törzsi enciklopédiáját kezdjük kifejleszteni. A zene többes számúvá válik. Nem lehet többé egyes számban beszélni róla vagy nemzetközi nyelvként hivatkozni rá. A felvételekből tudjuk, hogy a tizenkilencedik század jó öreg kliséje – a zene az univerzális nyelv – éppen hogy nem érvényes. – McLUHAN

Ellene vagyok a háttérzenének, függetlenül attól, mennyire jó. A zeneszerzők azt akarják, hogy az emberek hallgassák meg a zenéjüket, és nem azt, hogy valami mást csináljanak, amíg a zene szól. Szívesen magam

tizennyolcadik századi „entente de couture”-nak a behozatalában találták meg; és Oroszország azóta ingadozik a nyugati gondolkodáshoz való igazodás és a múlt emlékeihez való hűség hiú reménye között. Muszorgszkij szemtelenül eredeti remekművei – szándékosan ügyetlen harmóniájukkal, a nagyobb komplexitást álcázó könnyörtelen egyszerűségükkel, a szalonsiker világi kísértései iránti megvetésükkel – kétségtelenül magától értetődő megerősítései a Zoszima sztarec rendkívüli intelmében rejlő üzenetnek *A Karamazov testvérekből*, mely önmagában bámulatos előképe az elektronikus kultúrának: „Vannak, akik azt állítják, hogy a világ egyre egységesebb lesz, egyre összeforrottabb a testvéri közösségben, ahogy legyőzi a távolságot és megállapodik a levegőben szárnyaló gondolatokban. Ó, jaj, soha ne higgy az egység efféle kötésében.”

Az egyidejű közvetítéseken – különösen a rádión és a televízióban – keresztül egy ilyen ország művészete számunkra, akik kívül élünk rajta, túlságosan könnyen megközelíthetővé válik. Ezek a médiumok arra serkentenek bennünket, hogy összehasonlítsuk ennek a kultúrának a melléktermékeit azokkal, amelyeket a mi nagyon eltérő orientációnk kelt életre. Ha úgy találjuk, hogy annak a kultúrának a kifejezése olyasmit reprezentál, ami számunkra archaikus ideológiának tűnik, ódivatúnak, sterilnek vagy puritánnak bélyegezzük, vagy más olyan korláttal rendelkezőnek tartjuk, ami alól mi már felszabadultnak tekintjük magunkat. Az egyidejű közvetítéssel félretesszük a távoli és egzotikus helyeken járó turistákra jellemző elbűvöltségünket, és szabad teret engedünk a bennszülöttek időrendi megkésettisége felett érzett türelmetlenségnek. Eddig a pontig McLuhan professzor „világfalu”-fogalma – a reakció egyidejűsége a McMurdó-i szorostól Murmanszkig, Tajvantól Tacomáig – riasztó. Akadhat néhány „elcsúszott szinkronú” és elszakított fickó McMurdóban, aki úgy kelti a C-dűrt új életre, ahogy erről Mozart sohasem álmodott.

De ezek a megközelítések csak azoknak a médiumoknak a fejlődésével járnak együtt, amelyek a képet vagy a hangot létrejöttük pillanatában reprodukálják. A hangfelvételek ettől nagyon eltérő lélektani reakciót váltanak ki, és mindig így, e kikötés ésszen tartásával kell rájuk tekinteni. Míg az egyidejű befogadás pillanatnyi, összehasonlítható és valóban versenyképes alapon tárja fel a különbségeket, a kép- és hangmegőrzés az archívumi nézetet teszi lehetővé, a szenvtelen reflexiót egy társadalom állapotáról, egy sokoldalú kronológiai elv elfogadását. Az elektronikus átvitel kétféle hasznosítása – a rádió és televízió által előidézett jelen körülmények megvilágítása, valamint a múltnak a felvétel révén megengedett, vég nélküli jövőbeni újravizsgálata – valójában ellenszerei egymásnak. A felvételi folyamat az együttlérő „esemény utáni” történeti nézet ösztönzésével nélkülözhetetlen újratöltése annak a lemerülő toleranciának, mely az élő közvetítést kíséri. Az egyidejű befogadás ugyanúgy hajlik rá, hogy terméketlen összehasonlításokat kényszerítsen ki és támogassa a nonkonformizmust, mint

mellé venném azt a fickót, aki bebeszélte a pénzes paliknak, hogy zene szóljon a liftekben, mert megvolt a magához való esze. Mi a csudát ér az, ha valaki hall nyolc ütemet, míg megtesz egy-két emeletet? – COPLAND

Ha a háttérfelvételek minősége javulna, az nemcsak a hivatalban, gyárban, liftben vagy áruházban időző emberek örömet növelné, de tudatosítaná bennük a zenei kifejezés különböző formáit is. És ez elvezetne ahhoz az élvezethez, amiben a hangversenyeken lehetne részük. Minél több zenét teszünk az emberek számára hozzáférhetővé mindennapi életükben, annál inkább fogják értékelni a hangversenyterem szokatlan zenei élményét. De azt hiszem, a most oly elterjedt limonádé háttérzenét valami igényesebbel kéne kicserélni. – LIGHT

Ma oly sok zenét hallunk állandóan a vonaton, repülőgépén, étteremben, hogy eltoppantunk iránta. A zenére való érzékenységünk annak a

ahogy a megőrzés és az archiváló visszajátszás ösztönzi az elfogatatlanságot és a nonkonform történeti premisszákat.

Véleményem szerint a hallgató-fogyasztó-résztvevő evolúciójából hiányzó láncszemek közül a legfontosabb – ahogyan egyúttal ez a legmeggyőzőbb érv is a stíluskeverés mellett – az elektronikus megnyilvánulások legócsároltabbikában található meg: a háttérhangban. Ez a sokat bírált és gyakran félreértett jelenség a legtermékenyebb mód, melyen keresztül a kortárs zene közölhetné szándékait egy hallgató, fogyasztó, mindenütt halk háttérzenét magába ivó társadalommal. Ravaszul álcázva a szintelen-szagtalan közhelyekben, melyekből a háttérhangok látszólag össze vannak kotyvasztva, a tapasztalat enciklopédiája rejlik, a reneszánsz utáni zene kimerítő kliségyűjteménye. Mi több, ez a katalógus olyan keresztthivatkozásokat tartalmazó indexet is nyújt, mely stilisztikai megnyilvánulások közötti kapcsolatokat enged meg az időbeli távolság teljes figyelmen kívül hagyásával. Elegendő tíz percet eltölteni egy olyan étteremben, ahol háttérzene szól, hogy találkozzunk Rahmanyinov romjaival vagy egy Berlioz-futam rohamával, melyek minden probléma nélkül bontakoznak ki Debussy foszlányaiból. Ma már minden valaha volt zene olyan háttérhanggá válhat, amiből a hallgató teremtette kapcsolatok újkéletű impulzusa kiemelkedhet.

A legtöbb háttérzene stilisztikai tere manapság a zenei nyelvi idézeteknek észrevehetően nagyobb választékát ajánlja, mint amekkora azokban az össze nem illő ideológiákban fellelhető, amikhez a legutóbbi idők „komoly” zenészei csatlakoztak. A tévé-reklámokban és az éttermekben hallható zene olyan alakzatokra szorítkozik, amelyek legjobb esetben az impresszionizmus kliséit veszik igénybe. Másfelől sok B-kategóriás hollywoodi horror-krimi kísérezeneje aknázz ki korszerű nyelvi formákat (Leonard Rosenman zenéje a *Pókháló* című filmhez tipikusan a kései Schoenberg tizenkét-hangúságának utánérzése volt). Némelyik jelentősebb darab háttérzene formájában utat talál egy olyan közönség zenehallgatási gyakorlatához, amelyik majdnem biztosan elkerülné őket koncertzeneként.

Ezek a zenék persze a semlegesség álarca révén érik el ezt. A kísérezene komponálásának alapszabálya, hogy sikere fordított arányban áll azzal, hogy a hallgató mennyire figyel fel rá. A kísérezene megpróbál annyira harmonizálni a környezetével, amennyire csak lehetséges, és a legkisebbre csökkenteni tudomásunkat beférkőzéséről és karakteréről. Igazából csak a konvencionális esztétikai értékek felfüggesztésével lehet sikeres.

Érdekes összefüggés van e háttér-kifejezőkészlet semlegessége – részvételének visszahúzódó természete – és aközött a körülmény között, hogy a legtöbb háttérzene hangfelvételeken keresztül jut el hozzánk. Ez ugyanannak a jelenségnek két, egymást kiegészítő oldala. Mivel a hangfelvétel nem függ – ahogy a hangverseny igen – egy különleges esemény hangulatától, ehelyett a körülmények általánosabb rendjéhez való kapcsolód-

veszélynek van kitéve, hogy el fogjuk veszíteni, mint ahogy érzéketlenek lettünk a tévében vagy moziban látható ostoba brutalitás iránt. Márpedig én szeretem a mozit, és gyakran járok oda, a televízióról pedig azt gondolom, hogy olyan médium, amiben hatalmas lehetőség rejlik. De látjuk, hogy a korszerű találmányok és technikák nagyon károsak tudnak lenni. Mindazonáltal le tudjuk kapcsolni a televíziót, ki tudunk sétálni egy rossz filmről vagy egy gyenge koncertről. A repülőgépről nem tudunk kísétálni. – STOKOWSKI

dásra támaszkodik, ezért fel tudja tárni a kísérőzenében azokat a képességeket, melyeken keresztül az fesztelenül képes a stilisztikai hivatkozások hihetetlenül széles választékához folyamodni – felsorakoztatva a világ kortárs zenei nyelvi alakzatai mellé a korábbi időkből valókat, olyan kontextusba helyezve őket, amelyben ezek az alakzatok, részleges szerepben feltűnve, új érvényességhez jutnak.

A háttérzenét sokfelől támadták – az európaiak az észak-amerikai társadalom dekadenciájának tartják, az észak-amerikaiak a nagyvárosi konformizmus termékének. Tulajdonképpen talán csak azokban a társadalmakban fogadják el valóságos értéknek, ahol a nyugati zenének nincs folytatódó hagyománya.

A háttérzene természetesen az összes olyan érvelési alapot felidézi, melyekről a zenei technológia ellenzői ítéleteiket megfogalmazzák. A háttérzene érzéketlen a történeti dátum iránt – az a körülmény, hogy stúdióban készült, és zenei szubsztanciáját tekintve stilisztikai kompót, megóvjá ettől; a hozzá kapcsolódó személyiségek majdnem mindig névtelenek maradnak; nagyszámú sávösszejátszást és más elektronikus boszorkányságot vetnek be elkészítésekor – innen ered az, hogy az automatizációhoz, az esztétikai morálitáshoz és a Van Meegeren-szindrómához hasonló érvelés kísértő célpontot talál a háttérzenében. Ez a célpont ugyanakkor, jelenleg inkább kereskedelmi, mint esztétikai megfontolásoktól védetten, immunis a támadásra.

Azok, akik a háttérzenében az orwelli környezet-ellenőrzés baljóslatú beteljesülését látják, azt feltételezik, hogy a háttérzene képes megnyerni mindenkit arra, aki csak hallja, hogy bombasztikus kliséinek védelmezője legyen. De hát épp erről van szó! Mivel életünkbe oly sok különböző szögből tudnak beszűrődni, a háttérben alkalmazott zenei kifejezésmódok klisémaradványai intuitív részeivé válnak zenei szókincsünknek. Minden olyan *zenei* élménynek, ami igényt tart figyelmünkre, meglehetősen kivételes természetűnek kell lennie. S mindeközben a hallgató e leleményes kifejezés-gyűjteményen keresztül olyan közvetlen, asszociatív tapasztalatra tesz szert a reneszánsz utáni szótárról, amelyet még a legötletesebb zenei ismeretterjesztő kurzus sem volna képes számára nyújtani.

A zene szerepe az elektronikus korban

Ahogy ez a médium kifejlődik, ahogy hozzáférhetővé válik olyan helyzetekben, melyekben a hallgató kellőképpen elbizakodott részvétele bátorításra talál, a tekintélyes különbségtételek a zenei hierarchián belüli osztályszervezetről – a különbségtételek, amelyek elválasztották a zeneszerzőt, az előadót és a hallgatót – ki fognak menni a divatból. Ellentmond-e akkor ez annak a ténynek, hogy a reneszánsz óta a funkciók szétválása (a szakosodás) a hivatásos sorsa volt, és a saját örömeire alkotó és előadó muzsikust régóta kiszorította középkori státuszából a mi reneszánsz

A nyomtatás előtt az írrok szemmel láthatóan szerző volt abban az értelemben, hogy lehetősége volt teljesen a saját kénye-kedve szerint Platón, Arisztotelész, Ezópus – akárki kivonatolására.

utáni, kifinomult zenei orgiánk? Azt válaszolnám, hogy e két fogalom nem szükségszerűen ellentétes egymással.

Az alkotó folyamatban a szakmabeli és a laikus egymást fedő felelőssége hajlik afelé, hogy a körülmények olyan sorát hozza létre, mely felületesen nézve a reneszánsz előtti világ jó-részt egyoldalú részvételét sugalmazza. A helyzet az, hogy megtevéstőn könnyű ilyen párhuzamokat vonni, és azt feltételezni, hogy az egész reneszánsz és az általa megalkotott világ kalandja óriási történelmi hiba volt. De nem térünk vissza a középkori világhoz. Veszélyes leegyszerűsítés azzal előállni, hogy az elektronikus médiumok hatására vissza tudnánk hátrálni valamilyen, a reneszánsz előtti kulturális monolitra emlékeztető helyzetbe. Az elektronikus formák technológiája valószínűtlenné teszi, hogy lenne más irány, mint a még nagyobb intenzitás és összetettség iránya; és annak, hogy az alkotó folyamatban leplezetlenül megjelenik a részvételtől következő egymást fedés, nem szabad azt sugalmaznia, hogy a szakosodott technikák iránti szükséglet csökkenőben van.

Inkább az fog történni, hogy új részvételi területek fognak elszaporodni, és a különleges környezeti élmény eléréséhez jóval több kézre lesz szükség. Az összetettség miatt, s mivel valószínűleg sok különböző részvételi szint fog összekeveredni a végeredményben, az identitás és a szerzőség természetét definiáló egyénített ismeret-fogalmak jóval kisebb súlyúvá fognak válni. Nem mintha az identitásnak ezt a redukcióját el lehetne érni azok akadékoskodása nélkül, akik neheztelnek a redukció következményeire. Végére is a reklámmenedzserek, a hirdetési igazgatók, a sajtóügynökök csapatai mi mást tennének, mint megkísérelnek azonosítási lehetőséget nyújtani a művész és a producer számára egy olyan társadalomban, ahol a megkettőzés mindenütt jelen van, és ahol az azonosság a szerzőkről szóló ismeret értelmében egyre kevesebbet jelent?

A legreménytelibb dolog e folyamattal kapcsolatban – azaz az identitás tényezőjének elkerülhetetlen figyelmen kívül hagyásával az alkotó helyzetben – az, hogy létre fog hozni egy olyan hangulatot, melyben az életrajzi adat és a feltételezett időrend nem lehet többé a művészet környezeti viszonyáról szóló ítélet sarokköve. Igazság szerint az egyéniségnek az alkotó helyzetben betöltött szerepéről szóló kérdéskört – a folyamatot, melyen keresztül az alkotó tett az egyéni véleményből következik, magába olvasztva és újraformálva azt – radikálisan újra át kell majd tekinteni.

Hiszek abban, hogy a zene oly extenzív szerepet játszik környezetünk szabályozásában, hogy ennek következményeképpen végül olyan közvetlen, utilitarista, bizalmas szerepre támaszt majd igényt, mint amelyet most mindennapi életünk vezetésében a nyelv játszik. Ahhoz, hogy a zene ezt, a nyelvéhez hasonlítható megszokottságot elérje, stílusa, szokásai, modorosságai, trükkjei, közönséges eszközei, statisztikailag leggyakoribb előfordulásai – más szóval kliséi – a jelentőségét meg

Bármit választott is ki összeállítás vagy elrendezés végett, az ily módon könyvvé vált. Nemcsak másoló volt, hanem szerző is. Az írónak ez az ősi formája a mai technológiával visszatért. – McLuhan

A hangfelvétel olyan mértékben hat mindannyiunkra, zeneszerzőkre, tanárookra, zenészekre, hogy az még nem felbecsülhető vagy a jövőt illetően nem megjósolható. A legszélesebb körben terjesztett és legvitatottabb, emiatt leginkább utánzott és legbefolyásosabb zene az, ami a lemezeken hozzáférhető. Az a zene, amit csak nyomtatásban adnak közre, nagyon kevésbé ismert. Nem hiszem, hogy túl lehetne becsülni azt a zenei közhangulatot meghatározó ténytet, hogy Webern egész életműve megszerezhető lemezen, s hogy Schoenbergé is hamarosan hozzáférhető lesz. – BABBITT

kell ismernie és fel kell fognia mindenkinek. Egy szótár kliséhányadosának tömeges felismeréséből nem feltétlenül kell annak következnie, hogy e klisék közönségessége átitasson minket. A nagy irodalmi műveket nem értékeljük kevésbé azért, mert mi, az utca emberei, azt a nyelvet beszéljük, amin történetesen meg vannak írva. Az a körülmény, hogy mindennapi beszélgetéseink oly nagy része a közönséges udvariaskodás unalmas bizalmaskodásaihoz kötődik, a kötelező nyitófordulattal az időjárásról és így tovább, egy pillanatra sem tompítja el az általunk használt nyelv potenciális nagyszerűsége fölött érzett megbecsülésünket. Éppen ellenkezőleg, élesíti. A mindennapi nyelv olyan háttér, amiből a képzelőerővel rendelkező művész élettere nagyobb biztonsággal emelkedhet ki. Az a véleményem, hogy az elektronikus korban a zene művészete sokkal használhatóbb módon fog életünk részévé válni, sokkal kevésbé lesz díszé annak, és végeredményben sokkal alaposabban fogja azt megváltoztatni.

Ha ezek a változások eléggé alaposak, lehet, hogy végül arra kényszerülünk, hogy újradefiniáljuk azt a terminológiát, amellyel a művészetről szóló gondolatainkat kifejezzük. Előfordulhat, hogy egyre kevésbé bizonyul majd helyesnek valamilyen környezeti helyzet leírására magát a „művészet” szót alkalmazni – a szót, amely bármennyire tiszteletre méltó és becsületben álló is, szükségszerűen tele van pontatlan vagy épenséggel elavult konnotációval.

A lehetséges világok legjobbjában a művészet szükségtelen volna. Gyógyító, békítő terápiára vonatkozó ajánlatára senki nem tartana igényt. A művelésébe vetett professzionális szakosodás önteltség lenne, alkalmazhatóságának általánosságai sértésnek számítanának. A hallgatók lennének a művészek, s életük volna a művészet.

CSUHAI ISTVÁN fordítása

A TÉRIDŐ-PROBLEMATIKA NARRATOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE

Virginia Woolf Hullámok című regényéről

Az uralkodó elképzelések sokáig a két világháború közötti időszak Angliájának szellemiségét meghatározó eszméáramlatokra: Henry Bergson idő-filozófiájára, William James tudatpszichológiájára, a Jung vagy Freud által képviselt pszichoanalízisre, G. E. Moore esztétikájára, valamint a Bloomsbury kör különböző irányzatok olvasztótégelyeként működő zárt-körű világára hivatkozva elemezték vagy mellőzték az idő problematikáját Virginia Woolf regényeiben. Mindeközben számításba véve azt a tény is, hogy maga Woolf (Moore kivételével) sohasem tanulmányozta az említett szerzőket. A modern regény azon típusának kialakításához, amelyek közös jellemzőjeként Viktor Žmegač a „pszichogram felé való törekvés”-t¹ nevezi meg, kétségtelenül hozzájárult a bergsoni „durée”, a jamesi „stream of consciousness” vagy Jung és Freud elméletei a tudatalattiról, mégis merész és hiábavaló vállalkozás lenne bármilyen „hatás-központú” megfeleltetés, ráadásul Woolf regényeinek esetében egy a narráció fölötti (pszichológiai, filozófiai stb.) szint tételezésével a művek irodalmiságát és autonóm voltát tennénk kérdésessé, háttérbe szorítva a regényidőt érvényesítő sajátos narratív elképzeléseket. Míg a biográfiai megközelítésekben a szerzői szándék szerepének túlzott hangsúlyozása eredményezhet újabb leszűkített olvasatokat, az esszéikben prezentált narrációra vonatkozó idő- és tudat-felfogás beazonosítása a konkrét megvalósulásnak tekintett regényekkel leginkább más szempontokat elhanyagoló kizárólagossága miatt válik félrevezetővé. Ez utóbbi esetben az összevetést az a tény implikálhatja, hogy esszéi összefüggésbe hozhatók az idő kérdéskörével.² A leggyakoribbak *A modern prózára* (1919) történő hivatkozások, ahol Woolf először fejt ki részletesen a „materialistá”-nak nevezett kortársakkal (Wells, Bennett, Galsworthy) szemben a modern regényíró pszichogram-imitációt sejtető feladatait:³ „Tehát ha az író szabad ember lenne, nem pedig rabszolga, ha arról írhatna, amiről szeretne, nem pedig arról, amiről kénytelen, ha saját érzéseire tudná alapozni a műveit, nem pedig konvenciókra, akkor nem lenne se cselekmény, se komédia, se tragédia, se szerelmi szál, sem pedig katasztrófa a megszokott sémák szerint [...] Az élet nem szimmetrikusan elhelyezett lámpák sora, az élet sugárzó fénygyűrű, áttetsző burok, mely a tudat kezdetétől a végéig körülvesz bennünket. Vajon nem az-e a regényíró

¹ Žmegač elnevezése a huszadik századi regények azon csoportjára vonatkozik, ahol „a bensővé tétel” lesz hangsúlyos. „A központi történés nem a tudat intellektuális kritikai-megismerő tevékenysége, hanem a benyomások fluktuálása és az asszociációk rendszertelen áramlása.” Viktor Žmegač: „Történeti regénypoétika”, in: *Az irodalom elméletei I.*, Thomka Beáta (szerk.), Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, Pécs, 1996, 101. o.

² Bécsy Ágnes pl. az esszék három fő témakörére hívja fel a figyelmet: „...a létezés egészével való azonoság átélésének intuitív pillanata a létezés folytonossága mint névtlen életék időbeli sora, a műalkotás, melyben intuitív és fogalmi élmény tárgyasul, és más minőségben csatlakozik vissza a történeti folytonossághoz.” Bécsy Ágnes: *Virginia Woolf világa*, Európa, Bp., 1980, 170. o. Vö.: Virginia Woolf: „Reading”, in: uő.: *Collected Essays*, Volume II., Chatto and Windus, London, 1967, 12–33. o.

³ Vö.: Virginia Woolf: „Mr. Bennett and Mrs. Brown”, in: uő.: *Collected Essays*, Volume I., The Hogarth Press, London, 1980, 319–337. o.

feladata, hogy ezt az ismeretlen és megfoghatatlan szellemet közvetítse, oly módon, hogy a lehető legkevesebb idegen és külsődleges elem keveredjék bele, akármilyen rendelkezéseket és bonyolultságot mutat is föl? [...] Jegyezzük föl az agyunkba zuhanó atomokat, abban a sorrendben, ahogy zuhannak, tapogassuk ki minden egyes látványnak és eseménynek a tudatba vésett képét, ha mégoly szétesőnek, összefüggéstelennek tűnik is föl. Ne higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagyoknak szokás tartani, mint abban, amit kicsinek.”⁴ Woolf álláspontja és elbeszélői technikája főleg kétfajta negatív kritikát vált ki: az egyik a valóságábrázolás hiányáért,⁵ a mimézis elvetéséért, a másik érdektelenségbe hajló és kivitelezhetetlen naturalizmusáért –, „...mely nem engedi érvényre jutni a művészet játék-mozzanatát és ezzel műviségét”⁶ –, azaz épp túlzásba vitt miméziséért üt meg támadó hangot. Közvetetten mindkettő a tudatfolyam-elképzelés regénybeli ábrázolása, és ennek sajátos idő-felfogása ellen irányul. Annak jelentősége viszont elhomályosul, hogy Woolf nemcsak a „külső világ” mimetikus ábrázolását utasítja el az atomnyi belső történetek rendszertelen sokaságának imitációját preferálva, hanem vele együtt a személyes elbeszélő és a fabula uralma alatt álló, egymást követő cselekményelemek sorában kibontakozó hagyományos (realista) elbeszélés időkezelését is megújítja, magát az időt helyezve központi szervező elvvé. Az így értelmezett időregény kifejezés már nemcsak Virginia Woolf egyes regényeit⁷ és általában a tudatfolyam-technikát megvalósítani szándékozó műveket illeti meg, hanem korszakos összefüggést jelez: a két világháború közötti prózai művek sajátosan szisztematizálható csoportjára utal, közös jellemzőként az idő „megalkotását” emelve ki. Elsősorban azokra a Hans-Robert Jauss által „új időregények”-ként⁸ említett hosszabb-rövidebb elbeszélő művekre kell gondolnunk, ahol „az idő mint a regény új »dimenziója«”⁹ jelenik meg. A regényidő elemzésének ezekben az esetekben nemcsak az elbeszélés lefolyását vagy a történet kibontakozását eleve feltételező, hanem a szereplők tudatát és az ábrázolás egészét meghatározó, az elbeszélés tárgyát képező¹⁰ időbeli tényezőkre is koncentrálnia kell. Az említett művek között is kevés meggyőzőbb példát találhatnánk egy ilyen típusú vizsgálatra, a minden ízében az idővel való játé-

⁴ Virginia Woolf: „Modern fiction”, in: *Collected Essays, Volume II.*, 106. o. Magyarul: Virginia Woolf: *A pille halála. Esszék, Vajda Tünde (ford.)*, Európa, Budapest, 1980, 485–486. o.

⁵ Ld. pl. Kocztur Gizella: „Virginia Woolf és a modern angol regény dilemmája”, in: *Magyar Tudomány*, 1962/12. 749–760. o.

⁶ Wolfgang Kayser: „A modern regény keletkezése és válsága”, in: *Narratívák 2. Történet és fikció*, Thomka Beáta (szerk.), Kijárat, Budapest, 1998, 195. o.

⁷ Woolf legfontosabb időregénynek tekinthető művei: *Jacobs Room* – 1922. (*Jakob szobája*), Mrs. Dalloway – 1925. (*Mrs. Dalloway*, Ford.: Tandori Dezső, 1971.), *To the Lighthouse* – 1927. (*A világítótorony*, Ford.: Mátyás Sándor, 1971.), *Orlando: A Biography* – 1928. (*Orlando*, Ford.: Szávai Nándor, 1966.), *The Waves* – 1931 (*Hullámok*: Ford. Mátyás Sándor, 1978.) Közülük egyedül az *Orlando* nem értelmezhető egyszersmind tudatfolyam-regényként is.

⁸ Jauss a két világháború közti, hagyományostól eltérő új időregények korszakos összefüggésére mutat rá. Az általa meghatározónak tekintett művek: Marcel Proustól *Az eltűnt idő nyomában*, Thomas Mann *Varázshegye*, James Joyce *Ulyssese*, de az „új, nem hagyományos stílus szerzői” között említi Virginia Woolf nevét is, Faulkner, Gide, Camus, Kafka, Musil neve mellett. Ld. Hans-Robert Jauss: „Idő és emlékezés Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényében”, in: *Az irodalom elméletei II.*, Thomka Beáta (szerk.), Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, Pécs, 1996, 9–10. o.

⁹ Uo., 13. o.

¹⁰ Vö.: Thomas Mann: „Bevezetés a Varázshegy olvasásához”: „Kettős értelemben is idő-regény ez: először történelmileg, amennyiben megkísérli felvázolni egy kor, a háború előtti Európa korának benső képét, aztán azért is, mert tárgya maga a tiszta idő, s ezt nemcsak mint hőse tapasztalatát, hanem önmagában és önmagáért is tárgyalja.” In: Thomas Mann: *Válogatott tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1956, 418. o.

ra visszavezethető *Hullámok*nál.¹¹ Kivételességét – az időregények és Virginia Woolf regényei között is – épp a Kayser által hiányolt „művisége”, a szimultaneitás-technika sajátos alkalmazása, a kor epikus műveinél szokatlan, költészethez közelítő túlzott metaforikussága, retorikus alakzatai, a prózaversekre jellemző erős ritmizáltsága és helyenként már-már enigmatikus – nyelvi, gondolati, ábrázolásbeli – stilizációja teremti meg, a zenei művekre jellemző kompozicionális felépítéssel és a festészetre emlékeztető vizualitással kiegészülve. Dolgozatomban az idő és a tőle elválaszthatatlan tér regénybeli elemzése, mely narratív szempontú megközelítést¹² kíván meg, helyenként képzőművészeti vagy zenei hasonlattal él, és a költői eszközök vizsgálatától sem tekinthet el. Emellett a pszichogram-utánzás vádját is tisztázni kívánja. Szándékában áll bizonyítani, hogy a woolfi narráció nem törekszik sem általában az élet, sem a belső tudati tartalom naturalista reprodukciójára, hanem a metaforikus képesség előtérbe helyezésével, mint egyfajta központi szervező elv, a téridő-sűrítés rejtett előidézőjeként jelenik meg.

I. A téridő-szerkezet

A narratív sűrítés metaforikus téridő-tényezői első megközelítésben elbeszélés és történet bonyolult kölcsönviszonyában ragadhatók meg – ahol az olvasás során feltáruló építkezés magába a regényszerkezetbe enged bepillantást. A történeti időt (a 24 órában mérhető napot) egy szabályosan visszatérő keretelbeszélés¹³ jelöli ki, amelynek élesen metszett szakaszai (a 9 napszak, amelyben a kezdő, középső és befejező szakaszok képviselnék a hajnalt, a délutánt és az éjszakát, egyszersmind születést, életet és halált) – bár egybeesnek a főbb narratív egységekkel – még egy közelítőleg kronológiai sorrend felállítását sem teszik lehetővé. A történetet alkotó keretben a dinamikus mozgást nélkülöző stilizált időleírás (a napjárásáról) látomásszerű képként rögzül egy metaforikus térben (valamely tenger partjának pontosabban meg nem nevezett területén) – vagyis az álló idő itt a térre jellemző formai tulajdonságokkal bír, a térbeli rögzítés pedig a jelen időtlenségét jelképezi, mely körbeöleli az egyéni tudattartamok formájában kibontakozó történetet. A keret időfelfogása így némileg az antik narráció atemporális időfelfogásával,¹⁴ s a narráció ősi formáinak tekinthető láto-

¹¹ Virginia Woolf *The Waves* című regényének elemzésénél Mátyás Sándor fordítását (Virginia Woolf: *Hullámok*, Kriterion, Bukarest, 1987.), a szükséges pontosításoknál a következő angol kiadást veszem alapul: Virginia Woolf: *The Waves*, Penguin Books, 1992.

¹² A *Hullámok* téridő-problematikáját Gerard Genette narratív diskurzusra vonatkozó hármas felosztását is szem előtt tartva vizsgálom. Genette-nél a narrátor fiktív szerepének elkülönítése a szerzői, valamint a szövegben különféle kijelentéseket végző elbeszélői szereptől hármas felosztást (történet, elbeszélés, narráció) eredményez, mely a narratív diskurzus hármas kategóriáját jelöli ki: idő (történet és elbeszélés), mód (történet és narráció), hang (elbeszélés és narráció) viszonyában. Ld.: G. Genette: „Az elbeszélő diskurzus”, in: *Az irodalom elméletei I.*, id. kiad., 61–63. o. Ezen belül azonban nem követem a genette-i tárgyalásmódot. Lényegesnek tartom a főbb narratív egységek térbeli-időbeli törésvonalak mentén való elkülönítését, az egységek belső kronológiájának megállapítását, az ennek megfeleltethető történeti idő mérését, valamint a narratív lendületet befolyásoló tényezők vizsgálatát, de a Genette által az idő kérdéskörét nem érintő „mód” és „hang” problematikájával is foglalkozom, amennyiben ezek hatékonyan hozzájárulhatnak a *Hullámok* téridő-szerkezetének értelmezéséhez.

¹³ Az angol szakirodalomban az általam keretelbeszélésnek nevezett egység megfelelőjeként általában az „interlude” [közjáték] használatos, én ezentúl a keretelbeszélés kisebb egységeire alkalmazom a kifejezést.

¹⁴ Olga Frejdenberg: *A narráció eredete* című tanulmányában foglalkozik az archaikus elbeszélés narratív szerkezetével, amelyben az elbeszélés képi és fogalmi komponensei eleinte különállóak. Elmélete szerint csak a fogalmiság felerősödésével (tér-idő perspektívák bekapcsolásával és e két különválasztásával) jön létre kép és fogalom valódi egysége, a tényleges narráció. Frejdenberg

másokkal, jelenésekkel¹⁵ mutathat rokonságot, bár itt nem a szó valódi értelmében használatos látomásról, inkább a látomás stilizációjáról beszélhetnénk, amit a különféle múlt idejű igealakok használata, az én-elbeszélő „személyes” jelenlétének, valamint a beteljesülést sugalló jövőidejűségre való utalásnak a teljes hiánya csak még inkább kiemel. A keretelbeszélésnek ezt az állóképszerű, statikus jellegét kell elkülönítenünk a történet dinamikáját biztosító elbeszéléstől, ahol megjelenik az előbbtitől időben is, térben is elkülönülő szubjektív világ. A *Hullámokban* tehát az elbeszélés két különböző szintjét feltételezhetjük: az egyik képszerű és statikus – az „anarratív leírás” megfelelője, és a mitológiai gondolkodással rokonítható, a másik fogalmi jellegű és dinamikus – a tényleges narráció, ahol az időtartam és a térbeli perspektíva ábrázolása a domináns.¹⁶ Az elbeszélés történeti idejét – a kronologikusan egymásra épülő mozzanatokban mindig eltéréssel ismétlődő állandó motívumok felbukkanását – itt megfelelő elnevezés hiányában leginkább a „szekvencia” kifejezéssel jelölhetnénk, mely a zenei összhangzattanban valamely motívum más hangmagasságban vagy hangfokon való megismétlésére használatos. A regénybeli „szekvenciális” idő a mellékelt táblázatban foglalható össze (668. old.), amelynek függőleges tengelyén az elbeszélés nagyobb szakaszaihoz tartozó napszakokat és életkorokat, vízszintes tengelyén a szereplők (illetve a szereplők csoportja) szerint a vonatkozó földrajzi helyeket és a legfontosabb helyszíneket, valamint a szövegek vizuális tér-rendeződését adom meg.

Már a táblázatos áttekintés kérdőjelei is előre jelzik: a bahtyini kronotoposz-elmélet¹⁷ alapján elvégzett téridő-elemzések¹⁸ áthidalhatatlan nehézségekbe ütközhetnek egy a *Hullámokhoz* hasonló modern regény vizsgálatakor. Az időpontok (vagy időtartamok), akárcsak a hozzájuk tartozó főbb helyszínek ténylegesen nem konkretizálhatók, csupán metaforikus síkon értelmezhetők, az egyes szereplők kisebb helyszíneken való előfordulási gyakoriságának megállapítása pedig egyenesen lehetetlen vállalkozás. A regénybeli „valóságos” idő sem azonosítható a konvencionális értelemben vett idővel – a kronologikus idő egy szeletével, avagy az órával percben, másodpercben, esetleg ezek törtrészében mérhető idővel. A napszakok szimbolikus erejük: a kozmikus és a mitologikus időt sürítik intuitív tudati pillanatokba. Főként ezzel magyarázható, hogy az élet főbb szakaszait fókuszáló történeteket mindig a látomásokhoz hasonló, hatalmasra növesztett, éles vagy elhomályosodó vizionárius tér-képzetek kísérik, míg a valóságban is létező, név szerint említett terek pusztán leltárszerű felsorolást kapnak. Emiatt maradhat el a konkrét idő pontos, de még közelítőlegesen megnevezése is (nincsenek dátumszerű év, hó, nap megjelölések), mi több, néhány szórványos kivé-

az antik narráció ősi formáiban (a „keret” és a „látomásos kép”), a narráció atemporális eredetét vizsgálva használja a „*praesens atemporale*” (a jelen időtlensége) kifejezést, hangsúlyozva az archaikus elbeszélésben megjelenő idő formátlan térszerűségét, lezártasága és lezáratlansága kérdésességét, következésképp a jelen képlékeny, múltat és jövőt is magába foglaló amorfi jellegét. Ld.: Olga Frejdenberg: „A narráció eredete”, in: *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (szerk.), Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 266–268. o.

¹⁵ Uo., 268. o.

¹⁶ „Amíg az anarratív leírásban egy időpillanat adott (a jelen vagy a múlt), szemmel látható dolgok felsorolásában, illetve összehasonlítás formájában, addig a narrációban több idődimenzió található. A leírás csak konstataálja az idő meglétét, bármilyen mozgásban legyen is az. [...] A narráció viszont már nem, mivel rendelkezik idődimenzióval, amely nem statikus, hanem mozgásban van, s benne legalább két történés zajlik, melyeket időbeli egymásutániségük kapcsol össze.” Uo., 275–276. o.

¹⁷ Bahtyin a kronotoposz fogalmán „a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő”-t érti, érzékeltetve tér és idő lényegi összetartozását. M. M. Bahtyin: „A tér és az idő a regényben”, in: uő.: *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 257–258. o.

¹⁸ Ld. pl. Imre László: „Térszerkezet és időtényezők Ambrus Zoltán *Solus eris* című regényében”, in: *Literatura*, 1980/3-4. 438–450. o. Imre László Bahtyin kronotoposz-elméletét alkalmazva készíti el a címben említett regény téridő-szerkezetének lehetséges összefoglaló táblázatait, megadva a legfontosabb időpontokat, a hozzájuk tartozó szereplőkkel és helyszínekkel, illetve a szereplők egyes helyszíneken való előfordulásainak és találkozásainak gyakoriságával.

AZ ELBESZÉLÉS SZAKASZAI	IDŐ		TER			
	szimbolikus napszakok	életkor	„valós”		a regény szereplői	vizuális tér-rendeződés
			földrajzi nevek	főbb helyszín(ek)		
1.	Hajnal „A nap még nem kelt fel”	születés és gyermekkor (?)	Elvedon	tengerparti ház és kertje; alsóbb iskola (magán internátus)	mind	szólamok kaotikus összefonódása
2.	reggel „A nap magasabbra emelkedett”	serdülőkor 18 éves korig	„valahol a keleti tengerparton”	iskola és vonat	lányok (Susan, Rhoda, Jinny)	szólamok nemek szerinti tagolása
			?	középiskola; vonat; vasútállomás	fiúk (Neville, Louis, Bernard)	
3.	kora délelőtt „Fekelt a nap”	20 éves kor előtt	„Cambridge” (?)	egyetem	Neville, Bernard	szólamok nemek szerinti tagolódása
			„City” - London (?)	étkezdé; padlásszoba	Louis	
			„vidék” Lincolnshire (?)	tanya	Susan	
			London	estélyek; szalonok (társaság)	Jinny	
			London	estélyek; szalonok (magány)	Rhoda	
4.	késő délelőtt „A nap miután felkelt... arcát felfedve szemlélte a hullámokat”	25 éves kor előtt	Hampton Court	fogadó	mind	szólamok újbbli összefonódása
5.	dél „A nap a zenitre ért”	25 éves kor	London	London különböző pontjai**	Neville, Bernard, Rhoda	egyszeri szólamok két lépcsős egymáshozvezetése
6.	kora délután „A nap már nem állt az ég közepén. Rézsút szórta sugarait, melyek ferdén hulltak már alá.”	30 éves kor elmúltával	London	iroda; padlásszoba	Louis	
			„vidék” (?)	tanya	Susan	
			London	szalonok; estélyek	Jinny	
			London	„tudós szoba”	Neville	
7.	késő délután „A nap már lejjebb szállt az égen”	ifjúkor vége (?)	Róma; London	londoni ház; utazási iroda, római kertek kőpadja stb...	Bernard	egyszer megjelenő különálló szólamok
			„vidék” (?)	tanya	Susan	
			London	metróállomások	Jinny	
				„tudós szoba”	Neville	
				iroda és padlásszoba	Louis	
				londoni utcák	Rhoda	
8.	este „A nap lemenőben volt”	középkorúság és öregkor (?)	Hampton Court	fogadó; park	mind	egység; szólam-pár; 4-es csoport; szólam-pár(ok); egység és szétválás
9.	éjszaka „A nap már lenyugodott”	késő öregkor (?); halál (?)	London	étterem és utca	Bernard	az összes szólamot magába gyűjtő egyetlen szólam

* A regény folyamán mindössze egyszer — a 9. szakaszban — kerül említésre Bernard monológjában.

** Meghatározatlan, de apróbb utalások miatt valószínűsíthetően mindhármuknál London a helyszín.

teltől eltekintve, hiányoznak az egymáshoz viszonyított időpontokra, időtartamokra vonatkozó utalások is (például másnap, két hét múlva stb.), és – a metaforikus sűrítés kiegészítéseként – helyenként csak burkolt célzásokból válik azonosíthatóvá a szereplők életkora. Következményként egy szimbolikus téridő-komplexum rajzolódik ki. A valóságostól való elhajlás, a tér és idő metaforikus deformációja, a háttérbe húzódó (eltűnő) elbeszélő rendező szerepét hangsúlyozza: a valós helyett a fiktívet, a regényszerű helyett a költőit helyezve előtérbe. A rendezői szerepet – azaz az elbeszélés és a történet egészét szigorúan megkomponáló külső beavatkozást – vizsgálódásunknak ezen a területén leginkább a narráció képisége érzékelteti. Az olvasás során regisztrálható absztrakt téridő-elrendezés a hat szereplő szolamát a valóságos-metaforikus idő folyamatát bemutató szakaszok törésvonalai mentén alakítja a téridő absztrakt mintázatává. Időben az adott életszakaszokban egyidejűleg „megszólaló” (és képileg egymás mellé tördelt) szereplők szinkronitása – vagyis az időbeli szimultaneitás: a tér azonos vagy különböző pontjain lejátszódó történetek egyidejűségének érzékeltetése lesz szembeötlő. Térben az egyes szolamok adott időegységek szerinti képi szerveződése, egység és szétválás motívumai alapján. A szolamok összessége az olvasási folyamat során sajátos téridő mintázatot hoz létre, a táblázatban látható módon követve a regénytörténet tér-idő koordinátáit és az elbeszélés nagyobb egységeit. Emellett az elbeszélés – a rejtekező elbeszélő hangsúlyozott hiányával – az olvasóval azt is érzékelteti, hogy nem feltétlenül a kívülálló elbeszélő történetmondása, hanem maga a történet az, ami sorsszerűségével mintegy „kikényszeríti” az elbeszélés képi szerveződését. A narráció tudatos eljárása miatt a regényt a képzőművészeti alkotások montázstechnikai eljárásaival rokoníthatjuk, tekintetbe véve Peter Krüger megállapítását is: „Amikor alapvető megegyezésről beszélünk egy képi és egy szöveges műalkotás »megértő észlelése« között, ez azt jelenti, hogy mindkettő lineáris, tehát szukcesszív és ugyanakkor szimultán is, vagyis mint egészet is felfogjuk.”¹⁹

Mindezek figyelembevételével, a Bahtyin óta alapvetőnek tekintett kronotoposz-motívumok²⁰ újraértelmezhetők. A történet a metaforikus értelemben vett „út” (kronologikus folyamat és emberi életút) mentén körvonalazódik, a „valóságos” és tudati tér pontjaiba sűrűsödve. A belső idő azonban eluralkodva a kronologikusnak tekintett idő folyamatos előrehaladásán, olyan nyilvánvalóan akronologizálja a történelem és az élettörténet menetét, hogy a „valóságos”-ként feltüntetett helyszínek akár a fiktív tudati terek részeit is képezhetik – víziókká, hallucinációkká válhatnak. Ebben az „út”-ba ágyazódik bele a regénybeli szereplők számára leginkább sorsformáló erővel bíró pillanat: a közös találkozás és szétválás – a kezdeti elvedoni egységből történő első kiszakadást követően két alkalommal, a Hampton Court-i fogadó térbeli tengelyén – mely mindannyiszor sorsfordulatot előz meg. Az első esetben Percival (egyetemes emberiv és kozmikus méretűvé tágított) halálát, a másodikban saját halálukat. Ugyanakkor a szereplők minden találkozás alkalmával tudatosítják és összegzik az önmagukhoz és egymáshoz képest lemérhető változásokat, ahol a viszonyítási centrum mindvégig Percival marad.²¹ Megfigyelhető, hogy míg a találkozásokon kívüli életszakaszoknak – a szereplők általi bemutatása – szimbolikusan a múltó időt zsugorítja össze, a találkozások alkalmával az idő mindkét esetben megáll, kitágul és rögzül a térben.

¹⁹ Peter Krüger: „Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai”, in: *Narratívák 1.*, id. kiad., 108. o.

²⁰ Bahtyin „természetüknek fogva” kronotopikusnak (azaz téridőt sűrítő sorsformáló gócpontoknak) tekint bizonyos motívumokat, pl. „találkozás”, „út”, „várkastély”, „fogadószaalon”, „provinciális kisváros”, „küszöb”, stb., amelyeket elmélete szerint koronként és műfajonként árnyalhatnak más-más jelentéstartalommal. M. M. Bahtyin: „A tér és az idő a regényben”, in: uő.: i. m., 296–301. o.

²¹ A fókusz kijelölése egyszersmind az elbeszélői tendencia ellentétes mozgását is feltételezi: az elbeszélés első felében az anticipáció, a másodikban a retrospekció válik hangsúlyossá. Vö.: Irma Ranavaara: „Virginia Woolf's the Waves”, in: *Commentationes Humanorum Litterarum*, Tomus XXVI., Nr 1-3., Helsinki-Helsingfors, 1961, 8. o.

A Hampton Court-i fogadó helyisége, a vacsorához szükséges tárgyak segítségével utalva egy szabályosnak tűnő vacsoraidőre, mindannyiuk születésétől a fogadóbeli jelenig terjedő múltbeli eseményeket sűríti és projektálja, kaput nyitva a változásnak – hasonlóképpen a szölamokat magába gyűjtő Bernard éttermi összegzéséhez. A kezdeti elválás (1–2.) utáni találkozások–szétválások így az elbeszélés menetében újabb törésvonalakat képeznek (4–5., 8–9.), melyet a szölamok vizuális tér-rendeződése is követ: ezek ugyanis a kezdeti együtt-léttől eltekintve csak a találkozások alkalmával fonódnak össze és reflektálnak egymásra. Mivel Bernard „szölamokat egyesítő és lezáró” szerepét ebben az esetben – az önálló szölamok megjelenésének hiánya miatt – csak nagyon áttételesen vehetjük figyelembe, valamint Bernard önálló szölamát sem követik újabb szölamok, a végösszegzésben létrejövő újabb „egység” nem bontja meg a találkozások téridő-csomópontjaiból kiinduló szölam-rendeződést. Észrevehető ugyanis, hogy a szétválások mindannyiszor újabb és újabb szölamvariációkat eredményeznek: az első két esetben az új formációk létrejötte még egybeesik a főbb szakaszhatárokkal (1–2., 4–5.), az utolsó alkalommal viszont a szétválás (az étteremből való készülődéstől és távozástól kezdődően) kisebb szakaszon belüli töréspontokat eredményez. Ezzel párhuzamosan az étteremben „lelassított”, szinte állóképszerű idő is „mozgásba lendül”, az előbbi szakaszokéhoz képest összehasonlíthatatlanul rövidebb időtartamot (az étteremtől a kapuig tartó parkbeli sétát) tágítva ki. A nonfiguratív festészet és a montázs-technika eljárásaihoz hasonló (belőlük megrajzolódó) képi formációkra egyébként maguk a szereplők is „felfigyelnek”, a történetben több helyen előfordulnak konkrét, erre vonatkozó utalások, közülük a legjellemzőbbek: (A szavak) „Farkukat mozgatják, csóválják; falkákban özönlenek szánkból a térbe, hol erre, hol arra; mind együtt ömlik majd szétválva, majd újra összeölelkezve.” (14. o.) „Abban a pillanatban, hogy hozzájuk csatlakozom, új rend formálódik, más minta.” (149. o.) „Találkozunk, elválunk, különböző alakzatokká egyesülünk, különféle mintákká szerveződünk.” (120. o.)

Az absztrakt, metaforikus kronotoposz-motívumok értelmezését a „szekvenciális” időt szövevényesen átszövő „tudati” idő bonyolítja tovább, mely múlt–jelen–jövő asszociatív játékában, a belső tudattartam idejének megfelelően épül fel apró mozaikdarabokból, hogy végül egyetlen „mozgó” mintázatot alkosson. A woolfi elképzelés a tudatot egy téren és időn kívüli, örökké tartó és mindenütt jelen lévő mostba transzponálja, ahol a múlt és a jövő a tudat belső idejében a kiterjedés nélküli, rögzíthetetlen jelen egységes tartamként jelenik meg: „Ezek a dolgok egy pillanat alatt történnek, és örökké tartanak.” (171. o.) A tudati idő ennek megfelelően nem külső, hanem belső mozgás eredményeképpen, „rejtett áramlasként” jön létre, az egyén lelkiállapotától függően. Mivel a keretelbeszélés által körbeölelt élet-történet ideje fölfogható a tudati idő egyetlen kitágított pillanataként is, tulajdonképpen a történet bármely téridő-vonatkozása (így az ellentétpárként tételezett kozmikus vagy természeti idő is) alárendelhető a belső tudati áramlásnak. Ebben a relációban a természet csupán az önmagát ismétlőt, az örök állandót képviselheti, míg az emberi tudat a változatok „mintázatát”, végtelen kombinatorikus lehetőségét kínálja. Az ütközés által létrehozott kettősség a történeti időt formáló elbeszélésben is feszültséget idéz elő. A keretelbeszélés rejtőzködő történetmondója a kronologikus időrend megtartásával az elbeszélés menetében elvileg a folyamatos előrehaladás – a valahonnan valahová tartó egyenes vonalú mozgás – irányát követi napkeltétől napnyugtáig avagy a keletkezéstől a pusztulásig. Linearitásról mégsem beszélhetünk, mivel a vonal a lezártaságot hangsúlyozó utolsó kijelentés – „A hullámok megtörttek a parton.” (213. o.) – ellenére végül önmagába zárul és körkörösé válik azáltal, hogy a keretelbeszélés egészét is magába foglaló regénytörténet a záró szakasz legvégén, tematikusan visszaautal az első közjáték lámpást tartó asszonyára és egy újabb hajnal ígéreterre. „Az éj sötét és sima, mint fényezett bálnacsont. De a magasban, ott fent, valami kigyúlt, egy lámpa fénye vagy a hajnal. Igen, ez az örök megújulás, az örök emelkedés és partra hullás és emelkedés és partra hullás.” (213. o.) Ez az utolsó momentum, a kozmikus elképzeléshez hasonlóan, az

elbeszélés egészének irányultságában is célelvűséget kizáró ismétlődő körköröséget²² implikál, az okozatiság helyébe a ciklikusságot helyezve. A szereplők szólamai által képviselt tudatfolyamok ábrázolásában viszont sem a linearitás, sem a körköröség nem érvényesül, bizonyítandó, hogy a személyiség lényege nem fejlődésében, hanem komplexumában a pillanat révén ragadható meg, a szubjektum belső kitágításában. Lényegét tekintve a történet egésze sem folyamataiban, hanem képszerű pillanatokba sűrítve, töredékes és ugrásszerű szakaszokban bontakozik ki. A különféle szólamvariációk („mintázatok”) így nem a keresztfény világkép által értelmezett sorsszerűséget, hanem egyfajta matematikai determinációt juttatnak kifejezésre: ahol egy központi szervezőelv beavatkozásával, adott számú szólamok különböző variációkra épülő csoportosításának végeredményként új – az alkotóelemektől és a kisebb csoportoktól is független –, rendszerszerű egység jön létre. Ez a szerkesztési mód teszi a *Hullámokat* a schönbergi szériális-rendszer²³ elméletét alkalmazó, elsősorban posztmodern irodalmi művek előfutárává.

II. Módosító narratív tényezők

A regény téridő-komplexuma már előrejelezte, a pontos rögzítés és mérés ez esetben lehetetlen, vagy ha közelítőlegesen lehetséges is, csak a szimbolikus összetevők figyelembevételével végezhető el. Áttérve a történet és az elbeszélés kompozíciós arányainak vizsgálatára, azt tapasztaljuk, a történet szimbolikus időegységei egybecsúsznak az elbeszélés nagyobb egységeivel, mely utóbbiak ráadásul (a többihez képest aránytalanul rövid ötödik és a túl hosszú kilencedik kivételével) közel egyforma hosszúságúak. A történet fókuszát képező esemény, Percival halála pedig pontosan a kilenc szakasz számtani közepeként tekinthető ötödik szakaszban, a regény felezőpontján található. A fókuszról számítva az elbeszélés első felében az anticipáció, második felében a retrospekció dominanciája szintén az arányosságot szolgálja. A további vizsgálat viszont azt mutatná, hogy a kijelölt szimbolikus időegységeken belül óriási arányeltolódások tapasztalhatók: hosszú évek látszólag eseménytelen történései rövid mondatokba redukálódnak, míg apró történések elbeszélése oldalakat vesz igénybe. Magyarázhatjuk ezt azzal, hogy a tudat történésein kívül az elbeszélés semmilyen bővebb, szokványos élettörténeti útmutatóval nem szolgál. Ha viszont a tudati időt tekinténénk meghatározónak, megpróbálva behelyettesíteni az elbeszélt történet „elmondási” vagy olvasási idejét a lezajlott tudati történésekkel, még az előbbieknél is nagyobb akadályba ütköznénk. Az elbeszélésidő az olvasástól vagy az elmeséléstől függően egyénenként változik, így a valóságos történések sebességét sem képes teljes pontossággal visszaadni.²⁴ A képzeletbelieknél pedig már végképp csak találgatásokra hagyatkozhatunk, tekintettel arra, hogy a

²² Szinte minden jelentősebb kép – a kör vagy gyűrű mint kezdet és vég, az élet teljességét jelképező gömb vagy buborék, a fényhurok mint végtelen nyolcas az individuum rögzíthetetlen, folyamatban lévő egységére utaló úszó fénysziget, a pillanatnyiságot zümmögő méh, az egyre hulló fény(idő)-cseppek már a kezdő szakaszban jelen vannak, csökkenő-növekvő hullámszerű áradatban jelentkeznek, az apály és a dagály mozgásának megfelelően, míg a halmozott ismétlések folytan elnyerik komplex jelentéstartalmukat.

²³ Szegedy-Maszák Mihály a szériális zeneelmélettel analóg, elsősorban posztmodern irodalmi művek összetett ismétlési formáira (pl. a sorismétlések különböző variációiból felépülő szöveg-egészre) alkalmazza a „sorsszerűség” kifejezést. Itt ugyanezt a szólamvariációk rendszere képviseli: „Amennyiben a változat annyit jelent, hogy az alkotó: adott számú elem különböző társításaiból szerkeszti meg a szövegét, a változat magában rejt annak a kombinatorikus felépítésnek a lehetőségét, amelyet sorsszerűségnek nevezünk.” (448. o.) Vö.: Szegedy-Maszák Mihály: „Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve”, in: uő.: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 447–451. o.

²⁴ Genette szerint több tényező is megakadályozza ezt, például a szavak elhangzásának sebessége, beszédbeli szünetek, „viselkedési szegmensek” mérhetetlensége. Ld.: Genette: i. m., 69. o.

belső „néma beszéd” nem a külső tükörképe,²⁵ és a gondolatok tisztán verbális jellege sem bizonyított.²⁶ Mindemellett a *Hullámok* szereplőinek tudati ideje, amely éppúgy vonatkozik jelenbeli cselekvésekre és tudati reflexiókra, mint a múltbeliekre történő visszaemlékezésre, a stilizáció és az erős megszerkesztettség miatt még csak nem is tekinthető a sajátos mondat-tani struktúrával rendelkező tudatfolyamok némi illúziót keltő reprodukciójának. A mondatok itt jól formáltak és szintaktikailag teljesek, a töredékesség sem a mondat-tani felépítésben, hanem a szöveg szintjén jelentkezik, a struktúra egészében, ahol a töredékesség ellenére is szembetűnő a narráció tudatos beavatkozását hangsúlyozó arányos kompozíció és az összességében szabályos szólamváltakozás. Így a továbbiakban azokat a narratív tényezőket kellene megvizsgálnunk, amelyek jelentősen módosítják a bemutatott történeti idő sebességét, hozzájárulva a rejtett tudati áramlás tematikusan megjelenő képeinek nyelvszerkezeti megerősítéséhez. Az események egymásra következtetését lassító vagy gyorsító technika vizsgálata azonban újabb kétségekre adhat okot. Az elbeszélt történet idejéhez képest az elbeszélés ideje, amennyiben csak a szimbolikus napszakokhoz ragaszkodunk, túl hosszú – hiszen az emberi élet egyetlen napba koncentrálódik; viszont a hat ember életidejét vagy a kozmikus időt tekintve mérvadónak az elbeszélési idő inkább rövidnek tűnik, mintsem hosszúnak. A történeti idő – a közjátékok miatt – éles vágásokkal elkülönített szakaszokba zsúfolódik, hatalmas ellipszisekkel, ahol a kihagyott időt pusztán a nap járása és a szereplők életkora jelzi. A hirtelen ugrások elvileg felgyorsítanak a sebességet, ennek ellenére a történet menetét mégis vánszorgóan lassúnak érezzük, mivel a regényben az esemény vagy eseménysor helyét a látomásos képek sokasága foglalja el. A szó klasszikus értelmében vett cselekvés vagy történés megjelenítése utolsó szemponttá válik, az értelem rájuk adott reakciója vagy az általa kiváltott élmény rögzítése lesz hangsúlyos, melyek a cselekvési mechanizmusoktól elszakadva önálló életre kelnek. Mivel a látomásos részletezés az elbeszélés egészére jellemző, a szakaszokat elválasztó nagyobb explicit és a szakaszokon belüli kisebb implicit vagy hipotetikus ellipszisek²⁷ a tényleges történeti idő felpörgetése ellenére sem tudják ellensúlyozni a történet elbeszélésének visszafogott ritmusát. Ennek ellenére a valóságos történeti idő lelassulása épp azokon a pontokon lesz leginkább érzékelhető, ahol a történés a legkevésbé absztrahálódik, azaz ahol a tudatok valódi jelenbeli eseményeket követnek, és nem pusztán hosszú éveket kivonatolnak bonyolult szóképekben – a beékelődő cselekvésmozzanatok miatt ugyanis kevésbé érzékelhető a történet kibontakozásának fokozatossága. A kettő ütközésére (ami egyébként az elbeszélés alaptendenciájához tartozik) legjobb példaként a közös találkozásokat említhetnénk Hampton Courtban és Bernard utolsó éttermi összegzését. A történeti idő (egy-egy búcsúvacsora) mindegyik esetben lokalizálható, s bár soha nincs pontosítva, akár órákban, percekben is mérhető időszakaszt jelez, kontrasztként azonban mindannyiszor az addigi teljes életidő, sőt az eljövendő is felvonulnak. Mint azt korábban láttuk, mindhárom alkalom sorsdöntő események bekövetkezését jelzi, ami persze önmagában véve még nem jelentheti azt, hogy a többi szakaszhoz képest rövidebb időegységek alatt történne gyors, hirtelen változás. A „találkozás” kronotoposza a *Hullámok*ban mindannyiszor a „küszöb”-bel együtt értelmezhető, azaz sorsfordulót jelent, ahol a tágabb és a szorosabb értelemben vett jelen és az ahhoz képest régmúlt jelenik meg a téridő olyan sorsdöntő változást előidéző sűrűsödési pontjaként, amit az elbeszélés ütemváltakozása itt érzékeltet a legszélső-

²⁵ Ld.: L. Sz. Vigotszkij külső és belső beszéd elkülönítésére vonatkozó elméletét. Vigotszkij fő különbségként a szintaktikai és a szemantikai struktúrák eltérését és egymásba való átfordíthatatlanságát hangsúlyozza. A belső beszédre pl. olyan maximális mondat-tani sűrítés és leegyszerűsítés (szaggatottság, töredékesség, rövidség) jellemző, aminek külsővé tétele külön transzformációt igényelne. In: L. Sz. Vigotszkij: *Gondolkodás és beszéd*. Akadémiai, Budapest, 1967, 325–395. o.

²⁶ Ld.: Dorrit Cohn: *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, 11. o.

²⁷ Az explicit, implicit és hipotetikus ellipszisekre vonatkozóan, ld.: Genette: i. m., 92–93. o.

ségesebben. A találkozások elbeszélésében, amint az elbeszélés egészében is, a retrospekció és az anticipáció nem a jelenetek közti kihagyások lefedésére szolgálnak (mint például a realista regényekben), azaz nem a gyors, cselekményes részek közti ürt hidalják át lassú, terjedős átvezetéssel, hanem a jelenet szerves részét képezik: kiágaznak belőle vagy teljes mértékben önállósítják magukat – így semmilyen konkrét jelenethez nem köthetők, legföljebb jelenetek fosztlányait ékelik magukba.

Az elbeszélés szélsőséges ütemváltakozása tudatosan kialakított narratív tényező: a tudati mozgás szabadságát reprezentálja, amelynek hullámmozgást érzékeltető ritmikus megoldásai a retorikai és grammatikai készletre is kiterjednek. Szembetűnő megoldás a szavak, kifejezések, mondat szerkezeti ismétlések más alakzatokkal is összefonódó különféle variációja. Az eleinte fragmentálisnak tűnő egységek nyomatékosítása, sűrű visszatérése, majd újabb és újabb csoportokban való elrendezése egyrészt megerősíti a tematikus egységek folyamatos áradásának és hullámlásának illúzióját, másrészt hatékonyan hozzájárul a mozaikszerű, „mintázatos” felépítéshez. A hullámlást sugalló retorikai alakzatok tartópillérére épülő „költői” regény szaggyal, mégis monoton ritmusával ellenpontoszza a gyors, hirtelen vágásokkal történő váltásokat. Az elbeszélés üteme e kettő billegő egyensúlyára építkezik, többnyire az előbbi javára történő részrehajlással.

III. Rejtőzködő elbeszélő és a nézőpontok pluralitása

Az ellenpontoszásban így módon megvalósuló képi vágástechnika sajátos narrátori pozíciót jelöl ki – a nézőpontok folyamatos kameraszzerű mozgásával kísérve. Mindvégig egy objektív elbeszélői hang van jelen, ahol az egyes szám harmadik személyű szöveg az elbeszélői pozícióra, az egyes szám első személy használata az elbeszélő által „idézett” tudatokat képviselő gondolkodó alanyokra vonatkozik. Ez utóbbiaknál csak elvétve fordulhat elő a közvetett bővítő stílus²⁸ egy-egy apró töredéke: pl. „Bernard jegy nélkül utazott el – szólt Neville. – [...] A szerelő hódolattal fogadta. »Ha ilyen fia lesz – gondolta –, valahogy majd csak Oxfordba küldi.«”²⁹ Egyébként mindvégig az első személyű, egyenes beszéd, a közvetlen szabad stílus használata jellemző. Dorrit Cohn szerint ez a fajta grammatikai struktúra határozza meg a belső monológok azon típusát, amelyet összefoglaló névvel „idézett belső monológ”³⁰-nak nevez. Az iménti elbeszélési technika egyértelműségét a *Hullámok* a narrátori funkció redukciójával teszi kétségesse. A narratív jelen ugyanis – amire valódi utalás nem történik, csak a pusztán állítás „said X (Bernard, Louis, Neville, Jinny, Susan, Rhoda)” múlt idejű, harmadik személyre utaló igealakja határozza meg az elbeszélő történetéhez viszonyítva – a grammatikai struktúra kivételével meghatározatlan jelen. Egyéb utalások hiányában viszont a felidézett múltbeli események „vizionárius” jelenné válnak, a narrátor elbeszélői pozíciója feloldva a történet múltjában, s szerepe a pusztán grammatikai funkcióra redukálódik. Jól illusztrálja ezt az a tény, hogy az elbeszélői megszólalások sohasem mondatkezdők – azaz nem találkozzunk a következő formulával: „Bernard said: ...”. A rejtőzködő elbeszélő a kezdődő tudatfolyamokat képviselő szereplők nevének késleltetett említésével ugyan megszakítja a monológok áradatát, ám ez pusztán jelzés értékű marad. Az említett elbeszélői technika tisztán felcserélhető lenne az idézőjel használatával, esetleg elképzelhető lenne a dramatizált forma is, mert a szereplők megszólalásainak elhagyása a szöveg értelmén mit sem változtatna, csu-

²⁸ A közvetett bővítő stílusra vonatkozóan ld.: Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, 198–209. o.

²⁹ Az eredeti változat: „»If he had a son like that,« he was thinking, »he would manage to send him to Oxford.«” (51. o.)

³⁰ Cohn: i. m. 13. o. D. Cohn egy olyan elbeszélési technikát jelöl a kifejezéssel, amely „a szereplő tudatfolyamatait gondolatainak egyenes idézésével, elbeszélői környezetbe ágyazva ábrázolja...” Továbbá elhatárolja ezt a belső monólógtól mint „műfajtól”, amit „teljes egészében egy fikcionális tudat önmagával folytatott néma beszéde alkot”, ez utóbbi az előbbivel ellentétben „megszakítatlan, és olyan mintha saját magát hozná létre” (ford. tőlem: B. J.), uo., i. m. 15–16. o.

pán az egyes tudatfolyamok – nehezen vagy időnként teljesen – elkülöníthetetlen kaka-fóniáját eredményezné. A *Hullámok* műfaji kereszteződéseit, egyértelmű besorolhatóságának nehézségeit egyébként maga Virginia Woolf is megerősíti, amikor naplójában regényét „playpoem”³¹-nek, azaz „színdarabköltészet”-nek nevezi. A regény „regénytelenítése” és a narráció végletes redukciója viszont az egyértelmű narratív kategóriák használatát is kétsé-gessé teszi. A belső monológ itt átmenetet képez a Cohn által említett két fő típus között, s ugyanezt tapasztalhatjuk, ha az egyes beszédformák megkülönböztetésére Seymour Chat-man kategóriáit³² próbáljuk alkalmazni: az elbeszélőnél a közvetlen beszéd vagy gondolat használata a direkt (bővítő-kiegészítő) forma eltolódását sejteti az indirekt (szabad) forma fe-lé. A mindentudó narrátor helyett pedig egy „korlátozott mozgó tekintély” sorakoztat föl kü-lönböző mentális világokat anélkül, hogy alávetné őket a történet teleológiájának.³³ Az állan-dó kameramozgás mindenekelőtt a több egymástól független nézőpont összekapcsolódásá-val eredményez bonyolult téridő-komplexumot. Az elbeszélő mindannyiszor fölveszi a vál-takozó csoportosításban soron következő szereplők nézőpontjait, míg a lehetséges nézőpon-tok alanyát, az épp aktuális szereplőt jelző tudatfolyam tárgyát, az általa bemért dolgok kép-viselik. A képek szaggatott váltakozása az egymástól elváló, nem kommunikáló szolamok (és tudatok) egyenrangúságát és elbeszélői pozíciótól való függetlenségét jelzi: azaz a szerep-lők szolamai sem az elbeszélőnek, sem egymásnak nem rendelhetők alá, helyette olyan mel-lérendelői viszonyt képeznek, amelyre a Bahtyin által bevezetett polifónia kifejezés tűnik a legmegfelelőbbnek.³⁴ A szélsőségesen izolált tudatok nézőpontjainak váltogatása (amivel mindannyiszor együtt jár az egyes szereplőkhöz tartozó eltérő attribútumok nyomatékosítá-sa), az éles vágásokkal még inkább képszerűvé és lehatárolttá teszi a mozaikszerű szolam-rendeződést, egészen a legapróbb szolam-elemekig. Mivel ez utóbbiak sajátos, különálló „vi-lágokat” jelképeznek, a *Hullámok* esetében is igaz lehet Bahtyin, egyébként Dosztojevszkij re-gényeire vonatkozó, megállapítása: „Mintha csak különböző koordináta-rendszerek által le-írható világok egyesülnének itt egy einsteini világegyetem bonyolult egységében...”³⁵ A po-lifónia hiúsítja meg a *Hullámok* drámai dialógusok analógiájára történő elgondolásait is, mi-vel a dráma nem teszi lehetővé az ábrázolt világ több világgá történő szétbontását anélkül, hogy az el ne veszítené lényegét: „Az igazi többsíkúság fölrobbantaná a drámaiságot, mivel ez esetben a drámai cselekmény, melynek végső alapja a világ egysége, képtelen lenne e sí-kokat összekapcsolni és a közöttük feszülő ellentéteket föloldani. A drámában egyáltalán nincs lehetőség teljes világnézetek valamilyen világnézetek fölötti egységben való összefoná-sára, mert a dráma konstrukciója az efféle egység számára semminemű szilárd támaszt nem biztosít.”³⁶ A drámai jelleget mindemellett az egymással szemmel láthatóan nem kommuni-káló szolamok hangtalan monologizálása is kétségbe vonja. Alkalmanként ugyan felfedez-hető az egymást követő megszólalások olyan kisebb-nagyobb tömbje, ahol az egységek egy-másra következése és közvetlen vagy késleltetett egymásra reflektálódása az elvileg hallga-

³¹ Ld.: Virginia Woolf: *The Diary of Virginia Woolf*, Volume III. (1928. november 7.), The Hogarth Press, London, 1980, 203. o.

³² Chatman négy kategóriája: a közvetett, valamint a közvetlen beszéd és gondolat direkt (bővítő-kiegészítő) és indirekt (szabad) formái. A közvetlen beszéd és gondolat direkt formája pl.: „»El kell mennem« – mondta.”, indirekt formája: „El kell mennem.” Ld.: Chatman: i. m., 201. o.

³³ Chatman szerint az ilyen típusú narrátor főként azért különíthető el a mindentudótól, hogy az általa feltárt különböző individuális gondolatsorok már nem illeszthetők be nagyobb ok-okozati összefüggésbe – miáltal az egyes tudatokba történő belépés véletlenszerűnek és esetlegesnek tű-nik. Ld.: Chatman: uo., 215–216. o.

³⁴ A polifónia a nézőpontok vonatkozásában több hős különböző értékkelő magatartásán nyugvó, egy-mástól független nézőpontjának összekapcsolódását feltételezi, amelyhez nem járul rajtuk kívüli ér-tékkelő nézőpont. Ld.: Borisz Uspenszkij: *A kompozíció poétikája*, Európa, Budapest, 1984, 20–21. o.

³⁵ M. M. Bahtyin: „Dosztojevszkij poétikájának alapvonalai”, in: i. m., 45. o.

³⁶ Uo., 47. o.

tóság nélküli belső monológot a tényleges szóbeli megnyilatkozásokhoz, a tudati kapcsolatokat pedig egy töredékes előszóbeli kommunikációhoz teszi hasonlóvá. A nyolcadik szakaszbeli találkozáskor például Neville „megszólítja” Susant: „Beszélek Susanhoz, hogy hatással legyek rá. Figyelj rám, Susan [...] Az is igaz, hogy én nem akarlak megbántani, csak fel akarom frissíteni, élesíteni a magamba vetett bizalmat, amely megingott, amikor beléptél.” (151. o.). A következő szólam Susané, aki némi késéssel ugyan, de „reagál” Neville „megszólítására”: „[...] És mégis nézd csak, Neville, kit kétségbe kell vonnom, hogy magam magam legyek, nézd a kezemet az asztalon.” (152. o.). Az egymáshoz intézett „megszólítások” töredékei vagy a kisebb-nagyobb fáziskéséssel érkező „válaszreakciók” azonban az illúzió ellenére is sokkal inkább értelmezhetők folyamatos önmegszólításként és a másikkal szembe nem mondott hangtalan vallomásként, mint beszéd-töredékként – a valódi kommunikáció mindvégig belső beszélő és belső hallgató néma beszélgetésében zajlik, a tudat legmélyén.

A szereplők tökéletes izolációjának s a polifon felépítésnek az oka tehát leginkább a téridőbeli többnézőpontúságban keresendő. A kezdeti együttlétnél és a találkozáskor az azonos vagy közel azonos tér- és időbeli; a többi alkalommal – az azonos életkornak megfelelő párhuzamos előrehaladással – az időbeli szimultaneitás a domináns, amelynek főbb változatai a következők: a) ugyanazon történés azonos téridőbeli pozícióból: például az első szakaszban Susan és Bernard parkbeli együttléte Elvedonban, b) ugyanazon történés közel azonos téridőbeli pozícióból (apró fáziskéséssel): például az előbbit megelőző jelenetben, Susan nézőpontját látjuk: bánkódva Jinny és Louis csókján, zsebkendőjét gyűrve elfut a szerszámoskamra mellett, be a bükkösbe, majd Bernardét, akinek a tekintete Susant a szerszámoskamráról a bükkösig követi, ahol Susan leveti magát a földre, egy fa alá, aztán Neville-ét is, aki „épp az imént” együtt dolgozott a szerszámoskamrában Bernard-ral, amikor Bernard észrevette az elhaladó Susant és utána futott, c) ugyanazon történés a tér különböző pontjain, de azonos vagy közel azonos időben: például az ötödik szakaszban (közvetlenül Percival halálhíre után) Neville, Bernard és Rhoda mind Percivalról, a halálról és e kettőhöz való viszonyukról elmélkednek különböző helyszíneken, d) különböző történések, azonos téridőbeli pozícióból: pl. találkozások múltidézése a Hampton Court-i fogadóban, a negyedik és nyolcadik szakaszban, e) különböző történések, különböző téridőbeli pozícióból, de mivel az életkorbeli párhuzamos egyúttaladás továbbra is nyomatékos, közel azonos időben: például az elválások után (azonos életkorban) mindenki a saját világából meséli történeteit.

A több egyidejűként tételezett, egymásra is reflektáló belső nézőpont alkalmazása az elbeszélésben szintézisre hozza a külső és belső nézőpontokat, azaz a szereplőket ugyanazon időben láttatja, a belső nézőpontnak megfelelően, különböző aspektusból. A szintézisre tett kísérlet, valamint a frazeológiai egynézőpontúság – az egységesen semleges, stilizált nyelvezet, vagyis a nyelvi jellemzés hiánya azonban egy másik megközelítési módot is lehetővé tesz: elvileg elképzelhető a történet úgy is mint egyetlen térben és időben megsokszorozódó komplex személyiség matematikailag lehetséges nézőpontjainak szétbontása és szelekciója a síkban kivétítve. Irodalmi megfelelője a sokszoros térbeli alteregó, a „Poligänger”: „Sokarcú személyiségről akkor beszélhetünk, ha az irodalmi mű különböző szereplői egy és ugyanazon személyiség más-más intellektuális, pszichikus vagy emocionális aspektusát testesítik meg.”³⁷ – írja Surányi Ágnes, a *Hullámok*ban lévő személyiségkomplexumot mint sajátos térbeli alteregó-típust elemezve. A „Poligänger” típusa a személyiség- és világértelmezésben végeláthatatlan kombinatorikus lehetőséget rejt magában: elvben megvalósítja a relativitás-elmélet értelmében feltételezett negyedik dimenzió lehetőségét és a pszichoanalízis által igazolt felettes és tudatalatti én egyidejű kivétítését. A narrációban megnyívnuló, erre irányuló törekvés, az egységes nézőpont-struktúra elvetése, széttördelése, a belső és külső nézőpontok szintézisbe való rendezésének kísérlete eredményeként egy olyan személyiségkomplexum elvi lehetősége fogalmazódik meg, amelyben lehetségessé válik külső és belső nézőpont

³⁷ Surányi Ágnes: „Az irodalmi alteregó és Virginia Woolf regényei”, in: *Filológiai Közöny*, 1991/1–2. 69. o.

szintézise – azaz, ugyanazon személy egyszerre láthatja magát és a környező világot a feltételezett tér és idő egyazon és különböző pontjairól belülről és kívülről. Az olvasás során ez jelenik meg számunkra „mintázatként”, „síkban kiterítve”: „Ennyi különböző megvilágítás metszőpontjában mindaz, ami bennünk rejtőzött (hiszen olyan különbözőek voltunk), szórványokban, üres terekkel szagztatott heves foltokban került a felszínre, mintha valami savat cseppentettek volna egyenlőtlenül elszórva egy érzékeny lemezre.” (88. o.) A montázs itt egyrészt alkalmazott eljárásmódként, másrészt a modern, darabokra hullott személyiség létmódjaként értelmezhető. A kettősséget az író Bernard mint a történetbeli alteregó-típusok gyűjtőcentruma képviseli, aki a művész én és nem nélküli alakjában kísérli meg egyesíteni a tükörcserepekre hullott személyiségelemeket – önmaga alteregóit: „...és mégis, ha egy idegennel találkozom, és megpróbálom elmondani, itt, ennél az asztalnál, amit úgy hívok: »életem«, akkor nem egyetlen életre emlékezem; nem egyetlen személyre; sok ember vagyok; nem is tudom, ki vagyok voltaképpen – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, Louis; azt sem tudom, hogyan különböztessen meg az életem az övéktől. Így gondoltam azon a kora őszi estén, amikor még egyszer összegyűltünk egy vacsorára Hampton Courtban. [...] Egy pillanatra láttuk magunk között kiterítve a teljes emberi lényt, amivé válnunk nem sikerült, de akit sosem tudtunk elfelejteni.” (198. o.)

A nézőpontok szétbontására épülő szimultán-technika nem ismeretlen a kortárs regényekben,³⁸ közös tulajdonságuk viszont, a nagyvárosi térstruktúra időasszimiláló szerepének kiemelése, a „modern nagyvárosi regények” csoportjába sorolja őket, ahol az eleve adott konkretizálható tér különböző pontjai különféle, de egyidejű történéseket jeleznek, akár egyetlen nap eseményeiként. A *Hullámokat* tér- és idődimenziói által képviselt absztrakt fantáziavilága teszi besorolhatatlanná az iménti művek közé. A regénybeli tér nem tölt be asszimiláló szerepet, főként címszavakra korlátozódik az olvasó időbeli tájékozódását szolgálva, a terjeszkedő-zsugorodó regényidő pedig az élet-napszakok párhuzamával válik még inkább körülhatárolhatatlanná. Kétféle idő kerül oppozícióba: az egyik körkörösséget és folytonosságot, a másik matematikai determinációt és töredezett, mozaikszerű elrendezést sugall. Mindkettő a regény „tárgyát” képezi, a szereplők tudatát éppúgy meghatározva, mint az ábrázolás egészét és az olvasás menetét. A *Hullámokban* alkalmazott szimultán-technikát a téridő-felfogást vizuálisan érzékeltető szólamrendezés teszi egyedivé. A látomásos tér különböző pontjain lejátszódó történések egyidejűségét már nem az óra járása, hanem a születéstől a halálig fej fej mellett haladó szereplők párhuzamos életkori determinációjának stilizált ábrázolása jelzi, ahol a szólamok időegységek szerinti képi szerveződése egység és szétválás kronotoposz-motívumait követve a tér absztrakt mintázatává alakul át. Az olvasás végezetével összeálló kép, a szólamelemek elrendezése és kiterítése a síkban egy újabb, a történések szintje fölött megvalósuló egyidejűséget sugall, megerősítve a narrátori pozíció „eltüntetésevel” és a nézőpontok „vágásszerű” alkalmazásával. Woolf technikája e tekintetben már a posztmodern kor műveit előlegezi meg, egészében nézve viszont meg kell állapítanunk, az egységes, centralizált világkép elvetése és szétbontása még nem kérdőjelezi meg alapjaiban a világ esztétikai helyettesíthetőségének elvét. A történetben az író Bernard „szólamegyesítő” szándéka, a narrációban a részletekig megkomponált struktúra és a prózanyelv poétizálása még mindig azt az illúziót kelti, hogy a világ a műalkotásokban legalább kísérleti szinten újratерemthető. Az alkotás sem egy még nem létező új létrehozását célozza meg. A narráció finommechanikai műszerként működik: felfejti a világot a pusztá vázig, majd az állandó értelmezések szövetéből megkísérli az újbóli építkezést. Nem világteremtő szándékkal áll elő, csupán világértelmezéseket ad, variációkat egyetlen témára.

³⁸ Leghíresebb példáiként elég James Joyce *Ulysses*-ét (1922), Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*-ét (1925), John Dos Passos *Manhattan Transfer*-jét (1925) vagy Alfred Döblintől a *Berlin, Alexanderplatz*-ot (1929) említenünk.