

VIGILIA

49. évf. 3. szám

1984. március

ZENÉTŐL – ZENÉIG

Dobszay László, Ligeti György, Szóllósy András, Rónay László, Korenika Géza, Rajeczky Benjamin, Kocsis Zoltán és Váczi Tamás írásai

Gál Ferenc

Az emberi jogok és az egyház

Cenner Mihály

**Az ember tragédiája
centenáris előadásai**

Németh Tibor György

**Hit, szerelem, barátság
Madáchnál**

Zay László

Tisztelet az öregasszonyoknak

Kerényi Grácia, Keresztury Dezső, Antal Gábor, Hegedüs Géza versei, Mensáros Zoltán novellája



**Précis: français, deutsch,
English, italiano**

Számunk elé.....	161
DOBSZAY LÁSZLÓ: Válságok, reformok a XX. századi egyházenében.....	162
KERESZTURY DEZSŐ: Hagyakozni?; Átváltozás (versek).....	166
LIGETI GYÖRGY: A zeneszerzés oktatásának új útjairól.....	168
SAJGÓ SZABOLCS: Elég (vers).....	171
RAJECZKY BENJAMIN: Szentmihályi Mihály „Egyházi énekes könyv”-ének (1797–98) hangjegyes tervezete.....	172

A Vigilia beszélgetése

Szóllósy Andrásal (Vácz Tamás).....	175
VÖRÖS ISTVÁN: Részlet (vers).....	183
VÁCZI TAMÁS: Amerikai zene európai szemmel.....	184
GÁL FERENC: Az emberi jogok és az egyház.....	190
HEGEDŰS GÉZA: Szonett Simone Weilhez (vers).....	195
RÓNAY LÁSZLÓ: Nyugati magyar írók – Határ Győző.....	196
ANTAL GÁBOR versei.....	201
ZAY LÁSZLÓ: Tisztelet az öregasszonyoknak – Huszárik Zoltán kisfilmje.....	202
KERÉNYI GRÁCIA: Dicsőség a nagyanyáknak (vers).....	206
NÉMETH TIBOR GYÖRGY: „Van-e jutalma a nemes kebelnek?” – Hit, szerelem, barátság Madáchnál.....	207
CENNER MIHÁLY: Az ember tragédiája centenáris előadásai.....	211
MENSÁROS ZOLTÁN: A kontár (elbeszélés).....	216
KULIFAI GYULA: Megsokasodik (vers).....	221
VASADI PÉTER: Tehetség és szentség.....	237

Napló

Ferenczi György (1902–1983) (Kocsis Zoltán) – 222; **Irodalom** Tüz Tamás: Sosevolt hideg orchideák (Rónay László) – 224; **Zene** Egy kántor vallomása (Korenika Geza) – 226; **Teológia** Karl Rahner: A hit alapjai (Goják János) – 229; „Jövönket építjük” – Könyv az esztergomi MEl jubileumra (Pajor András) – 231; Luther asztali beszélgetései (Rosdy Pál) – 232; **Film** A gyerekvilág ege (Karcsei Kulcsár István) – 233; **Képzőművészet** Szentendrei Tárlat '83 (Andrási Gábor) – 235; Idegen nyelvű tartalomjegyzék – 238; Könyvjelzőink a 167., 205., 210. és 223. oldalon; Haza és nagyvilág rovatunk a lap hátsó borítóján.

A címlapon Joós Júlianna munkája

Főszerkesztő: HEGYI BÉLA

Laptulajdonos: ACTIO CATHOLICA Felelős kiadó: MAGYAR FERENC

Szerkesztőség és kiadóhivatali ügyintézés: Budapest V., Kossuth Lajos u. 1. Telefon: **173-933, 177-246**. Postacím: 1364 Bp. Pl. 111. Terjeszti, előfizetési és templomi árusítás: Vigilia Kiadóhivatala, árusítja a Magyar Posta is. A Vigilia csekk száma: OTP 37.343-VII. Hazai előfizetések külföldre: Posta Központi Hírlapiroda, Bp. V., József nádor tér 1. Postacím: 1900 Bp. Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Bpest, Pl. 149. Nyugati országokban az évi előfizetési ár: 23,- USA dollár, vagy ennek megfelelő összegű más pénznem. Átutalható a Magyar Nemzeti Bankhoz (H-1850 Budapest) a Kultúra 024-7. sz. csekk számlájára, feltüntetve, hogy az előfizetés a Vigiliára vonatkozik. A szocialista országokban előfizethető a helyi postahivatalokban is. Egyes szám ára: 20,- Ft. Előfizetés: negyedévre 60,- Ft, félévre 120,- Ft, egy évre 240,- Ft. Megjelenik minden hónap elején. Index-szám: 26.921 HU ISSN 0042-6024. Szerdte a Szent István Társulat. Készít: Pannon Nyomda, Veszprém. 84 659. Felelős vezető: Danóczy Balázs igazgató.

MÁRCIUSI SZÁMUNK ELSŐSORBAN A ZENÉVEL FOGLALKOZIK.

A zenével, ami egy és oszthatatlan; ami az embert, az egész emberiséget végigkíséri – koroktól és kultúrköröktől függetlenül – szinte a bölcsőtől a kőporsóig. A mi kultúránkban – az európaiban – szétválaszthatatlanul egybefonódott a kereszténység és a zeneművészet története; olyannyira, hogy biblikus műveltség nélkül elképzelhetetlen a valódi zenei műveltség is. A középkor hosszú évszázadain keresztül a zenét, a *septem artes liberales* egyikét – s általában a művészetet – nem tartották másnak, mint az egyház szolgálóleányának. S valóban a zenei stílusok létrejötte és változásai mögött nagyon gyakran az egyházi élet eseményei álltak. Nyilvánvaló párhuzamot vonhatunk a középkori gregorián zenekultúra és a kereszténység térhódítása között, hiszen például templomok, székesegyházak nélkül nem jöhetett volna létre a tudós többszólamúság a X–XIII. század orgánumai és *conductus*ai révén.

Tudjuk, hogy a reformációra milyen zenetörténeti vonulat rimel, s hogyan ad választ a tridenti zsinat szellemében a Palestrina-féle klasszikus vokálpolyfónia iskolája a puritanizmus és a liturgia szempontjából öncélú s világias zenei túlburjánzás kihívásaira. A példákat napjainkig haladva szaporíthatnánk. Korszakunk egyik jelentős kompozíciójáról, Pendernecki Lukács-passiójáról így ír Pilinszky János: „A mű lenyűgöző erejű, a modern zeneirodalom talán legfontosabb remeke. Visszatalálás a szakrálisba, de nem mellékösvényen vagy kerülő úton, hanem épp a teljes realitás útját járva.” Meggyőződésünk, hogy az egyház zeneművészete is csak akkor lehet s lesz életképes, ha korszerű tud lenni, ha a mindenkori új esztétikai értékkel tudja gazdagítani, megújítani önmagát. Jóllehet az esztétikai problémák mellett az egyházművészetnek a különböző társadalmi rétegek érdeklődésének vagy érdektelenségének kérdésével – mint szociológiai ténnyel – is szembe kell néznie.

Válságban van-e korunk egyházzeneje? Elegendők voltak-e az egyházi zene megújítását célzó reformtörekvések? Ezt a kérdést vizsgálja Dobszay László tanulmánya, melynek első részét februári számunkban közöltük. Rajeczky Benjamin egy régi egyházi énekeskönyvet mutat be. A *Vigilia* beszélgetéseinek sorában ezúttal muzsikus, zeneszerző szól pályájáról s a zeneéletünket foglalkoztató kérdésekről: Szöllösy András, aki a háború után először tette ismét európai hírűvé a magyar zeneszerzést a párizsi *Tribune*-ön szerzett első díjával. Kortársa, a világszerte ismert komponista, Ligeti György arról számol be írásában, milyen gondokkal küszködött, amikor zeneszerzést tanított a hatvanas években Svédországban. Váczi Tamás cikkében a modern jazz és a kortárs zene kapcsolódási pontjait taglalja. Kocsis Zoltán nekrológiájában a zongoraművész Ferenczi Györgytől vesz búcsút.

VÁLSÁGOK, REFORMOK A XX. SZÁZADI EGYHÁZZENÉBEN

A X. Pius pápa által kiadott nagy jelentőségű egyházzenei *Motu Proprio*, a XX. század katolikus egyházzenei nyitánya a XIX. századi Cecília-mozgalom legjobb törekvéseit megerősítette, de egyben nagyobb összefüggésben értelmezte is. Mert annak ellenére, hogy a Cecília-mozgalom máig érvényesülő hatóerő, a történeti távlat ma már megengedi, hogy – legalábbis a külföldi szakirodalom – mérlegre tegye mind erényeit, mind fogyatékosságait. Amikor előző szakaszunkban e szakirodalom értékeléseit összegeztük, világossá lett, hogy melyek azok a *tartalmi* okok, amelyek miatt a Cecília-mozgalom – bár az egyházzene egyik életerős irányzatának bizonyult – nem válhatott *egészének* képviselőjévé. Most, hogy a *Motu Proprio*val a hivatalos egyház végre egészben vette szemügyre az eddig elhanyagolt zenei területet, tekintélyi támaszt adott a ceciliánus reformoknak is, midőn a romantika „teátrálisaisaival” szemben felhívta a figyelmet a klasszikus vokálpolyfónia szakralitására – anélkül azonban, hogy az egészséges továbbfejlődést megakadályozni kívánta volna. De ezen túlmenően mind kívánságaival, mind a bennük rejlő koncepcióval gyökeres javulást ígért. Szorgalmazta, hogy az eddig sorsára hagyott népének ügye világosan meghatározott kritériumok alapján kapjon támogatást. Legfőképpen pedig hitet tett amellett, hogy mind a kóruszenének, mind a népéneknek megnyugtató fejlődését csak az fogja garantálni, ha a katolikus alapzene – a latin szertartású katolikusok esetében a gregoriánus – jogai és kiváltságai helyreállnak, ha a gregoriánus ének az egyházi zene alapvető megnyilvánulása lesz – és pedig nemcsak a nyilatkozatokban, hanem a mindennapi gyakorlatban is. Nem egy ezeréves fejlődés eredményeinek megtagadásáról van itt szó, hanem arról, hogy az élő gregoriánus napról napra megszólaló példája, mintája legyen a liturgiai funkcionalitás és művészi érték integrálódásának.

Kimondatlanul magába foglalt e koncepció egy *általánosabb*, a kultúra egész problémakörébe bevilágító prófétikus eszmét is, mely a *Motu Proprio*val nagyjából egyidejűleg a világi kultúra jelentős gondolkodóinál is felbukkant. A zenei alkotás és a zenehasználat századokon át egy úton járt, ugyanannak a zeneéletnek két, egymással összefüggő területe volt. A fentebb kifejtett okokból (a zene differenciálódása, a magasművészet előrefutása, a populáris műfajok stílári és esztétikai lemaradása miatt) korunkban egy ilyen szoros egység lehetetlenné vált. Ugyanakkor viszont korunk embere számára jóval előbb, kortársibb a zenetörténet egész területe: sokkal kevésbé érezzük, mondjuk Bachot „elmúlt”-nak, mint érezte akár a XVIII. század vége. És vannak a zenetörténetnek olyan forrásterületei, melyekben a sokak által megragadható, sőt megszólaltatható zenei nyelv egyszerűsége és az esztétikai-szellemi értékek hatóereje egységben van. Ezek a „forrászenék” egyfajta egyetemességet, szinte időszertlenül érvényt is hordoznak, s végül is sokkal modernebb hatásúak, sokkal közelebb állnak a ma emberéhez is, mint akár a közelmúlt zenéje. A széles körű zenei gyakorlat, a pedagógia, az ízlésfejlesztés jól megtámaszkodhat az ilyen alapanyagokon, s ha egyszerűségükön nem tud túllépni, akkor is a legjobbat közvetítette a tömegekhez; ha ellenben a befogadók fogékonyabbak a bonyolultabb kifejezési módok, differenciáltabb stílusok iránt – anélkül persze, hogy ez értékvesztéssel, megalkuvással járna –, az alapozás felkészíti őket e természetes fejlődésre is. E „kinyílás” persze más és más lesz

Dobszay László tanulmányának közlésével teret szeretnénk nyújtani e fontos téma polemikus megvitatásához. A hozzászólásoknak, tárgyilagos érveléseknek szívesen helyt adunk hasábjainkon. A tanulmány első részét februári számunkban publikáltuk. (A Szerk.)

a csupán alapképzéssel rendelkező, s más a tanultabb embereknél, más a pusztá zenehallgatás, mint a zeneművelés, zenélés vagy éneklés vonatkozásában.

Ily módon tehát a magasabb igényű, mégis tömegekre számító zenélési formáknál sem kell kapkodni olyan új után, amelyet nivósan nem tudunk elérni, tehát kénytelenek vagyunk beérni bármivel, ami újnak látszik. Az alkotó zeneszerzésnek sem kell álrühákba öltözve jótékonykodni a nép között, hanem járhat a maga logikus, értéktermelő útján. A zeneszerzés, az előadóművészet és a tömegműfajok dolgozhatnak saját adottságaiknak megfelelően saját – értékes – repertoárjukon, útjuk mégsem lesz egymástól függetlené. Hiszen az időtlen, értékes „alapzének” élő jelenléte napról napra felhívás a zeneszerzés számára, ugyanakkor ízlésnevelő a tömegek számára, nyitottabbá téve őket a magasabb értékek befogadására is. A zeneélet organikus egészében egymást kiegészítve találkoznak, egymást ösztönzik a más-más környezetben újratermelt, de egymás színe elé vont, a maguk nemében egyaránt magasrendű zenék.

Az egyházzenenél meg éppen tökéletes egységet alkothat a közösség által énekelt „alapzene” és a műzene: a kultusz újra megtalálható természetes differenciáltsága révén. Ahogy eredetileg például a liturgikus szereplők és a liturgikus funkciók által meghatározott műfaji rendben egymást válthatta a monoton akklamáció, a beszédes kantilláció, a gazdag melizmatika, ugyanúgy a kultusz belső differenciálódását szolgálhatják a maguk módján egyaránt klasszikus értékű, különféle zenei stílusok.

Az a felismerés, hogy e forrás, hogy e forrás-zenék üzenete megváltó érték lehet a pedagógia, sőt az egész zenei élet higiéniéje szempontjából, tállalkozott a századforduló általánosabb zenei, egyházi és kulturális megújulásának szellemével. Szívesen kifejténénk itt, ha a keretek engednék, mint rímél rá Kodálnak és jelentős kortársainak egész zenepedagógiai eszmerendszere. De ugyanilyen szerepű volt például az egyház életében az a liturgikus, patrisztikus, biblikus megújulás a századforduló táján, mely nem is volt független a gregorián reformtól. Sőt szélesebb értelemben rokon vele a humán tudományoknak morális ihletésű, imponáló lendülete ugyanazokban az évtizedekben: olyan klasszikus megoldásokra találtak, olyan alapformákat kínáltak, olyan ősi emberi tapasztalatokat tettek újra élővé, melyek orvossággul szolgálhattak a pluralizmusból nihilizmusba tartó túlfeljődés ellen, minimális közös alappá válhatnak az emberi közösség szellemi újjáépítésére, s ellensúlyozhatják a szubjektív szemléletnek teret nyitó, axiómáitól megfosztott liberális gondolkodást.

Ha a *Motu Proprio* mégsem tudta megvédeni az egyházzenet a XX. században csak fokozódó krízistől, annak oka csak kis részben az, hogy egyes merev előírások akadályozták az életbe való átültetését. Sokkal inkább arról van szó, hogy a pusztá engedelmségből elfogadott programot megindokoló eszmerendszer sem meggyőző kifejtésre, sem az egyháziak körében általános, átgondolt és őszinte elfogadásra nem találván gyökeret nem eresztett.

A gregorián zene a fellendülés idején sem tudta helyzetét annyira megszilárdítani, hogy a kultusz zenei anyanyelvéné vált volna, az utóbbi évtizedekben pedig még inkább visszatorult. Ennek sokszoros oka volt. Nem terjedtek el igazán azok az eszmék, melyek a gregorián művelését az egyházi kultúra és lelkiesség fejlődésébe integrálták volna. A papság nagy többségének általános és egyházi műveltsége és ízlésvilága nem engedte, hogy a kötelező szemináriumai anyagán túl is érvényes, a gyakorlatba átvihető, átvendő, lelki gyümölcsöket termő valóságot lásson a gregoriánban. Terjedését kétségtelenül akadályozta már a fellendülés időszakában is a latin nyelv egyeduralma, továbbá az egyetlen hitelesnek tekintett, kissé merev, az átlagos közösségek számára megközelíthetetlen solesmesi stílus. Mivel a mise – e legfontosabb istentiszteleti keret – már a VI–VII. században a gregorián legkidolgozottabb stílusrétegével kapcsolódik össze, a gregoriánban egyszerűbb alapelvei, mondhatni népzenei rétegei (például az officium-antifónák stílusa, alapvető recitatív műfajok) alig kaptak helyet a felújítások során. Mivel pedig a tételek beosztását az egyházi év folyamán szigorú előírások rögzítették, rendszeres éneklésére csak a legjobb kórusok és legbuzgóbb kolostorok vállalkozhattak. A többieknek – s az itt-ott bekapcsolt népnek – meg

kellott elégednie néhány betétszerű tétel és egy-két mise-ordinárium ismeretével. Így a gregorián nem foglalhatta el első helyét az egyházzenei stílusok között, hanem maga is csak a sőkészű betét-zenék egyik, mindenki számára „furcsa”, egzotikus fajtájává vált. Bár a liturgia legigazibb barátai rátaláltak és nagy lelki gyarapodásra leltek hallgatásában, de nem lett újra a katolikus egyházi zene alapnyelvévé – bármennyire alkalmas lett volna e szerepre.

De mutatkoztak feszültségek a kórus-eszmény és a megújuló liturgia követelményei között is. Kérdéssé vált, vajon a Cecilia-mozgalom szellemében kialakított repertoárral és működési elvekkel túl lehet-e lépni a XIX. század kórusmodelljein – legalábbis a templomok többségében. Hiszen e kórusok változatlanul betétek füzérét adták elő a liturgiában, mivel a kórushagyományok rendszeres, a liturgiához alkalmazkodó szolgálatot nem tettek lehetővé. Az átlagos kórusok e repertoárral vagy csak ritkán „léphettek föl”, vagy néhány darab ismételtetésére kényszerültek. A liturgikus funkciók szerinti tagozódás szempontjából voltaképpen nem nyílt mód előrelépésre. Szimbóluma lehet ennek a modellnek az erkélyről éneklő kórus. Talán ha a gazdagabb gregorián darabokat, az egyszerű polifon technikákat, a korai európai többszólamúság könnyű darabjait, s hasonló, rugalmasan alkalmazható modern darabokat tudnak beépíteni műsorukba, azok a liturgikus keretben jobban elhelyezhetők lettek volna, a kultikus zenei alapréteghez és a nép énekéhez jobban simulnának, a sokféle összetételű, létszámú, tudású templomi kórusok adottságaihoz jobban alkalmazhatók, egyszóval a kórus számára a liturgiába való organikus beépülést inkább biztosíthatták volna, mint a sokszor hallható 15–20 standard négszólamú vegyeskari darab.

Végül a harmadik területen, a strófás gyülekezeti éneklésben is mutatkozni kezdtek a nehézségek. Éppen csak példának hozzuk a magyarországi helyzetét, holott az viszonylag jobb képet mutatott, mint a nyugat-európai. Az 1930-as reformmozgalom (SzVU) igyekezett kiszorítani a XVIII–XIX. században felhígult repertoárból a leggyengébb darabokat, s közben feleleveníteni a XVII. század elfelejtett értékeit. Egy kompromisszumos énekanyagon szándékozott egységesíteni a magyar katolikus nép énektudását. Ám ez a kanciós repertoár így is szükségszerűen magán hordta annak a korszaknak (a barokknak) bélyegét, melyben kialakult, s mely a liturgia szellemétől, egyben a kultikus zenei alaptól is a legmesszebb járt. De magán hordta a „szabad” énekköltés szövegi és zenei következményeinek sebeit is. A korzúlésnek, kordivatoknak sokkal inkább kitett, így sokkal inkább korhoz kötött, könnyen elavuló tételsornak bizonyult, mint a régi kultikus zene látszólag szárazabb, valójában teherbíróbb bibliás énekanyaga. Annak beépítését azonban a nép énektudásába az akkori rendelkezések lehetetlenné tették. Így ha a reformok során megnyesegették is a barokk vagy a XVIII–XIX. századi szentimentalizmus túlhajtásait, helyébe – csekély kivétellel szerte a világon – a késő-szecesszió vagy a modern irodalom módorosságai léptek, s nem feledtették, hogy a műfaj egésze vált – legalábbis eddigi funkciójában – elavulttá. S nem változott a helyzete annyiban sem, hogy szerepe elkülönült volt („népénekes mise”), nem kapcsolódva össze az egyházzene más rétegeivel.

A II. vatikáni zsinat elvben megerősítette a Motu Proprio érvényességét – *expressis verbis* hivatkozva is rá –, sőt eltávolított olyan akadályokat, melyek a reform teljes kivirágzását annak idején nehezítették. Egy új szintézis a kultikus zene új, kitágult integrációjában szükségessé és lehetővé vált. Ám a legújabb egyházzene nagy tekintélyű külföldi elemzői (pl. Overath, Angles, B. Turner és sokan mások) megegyeznek abban, hogy ugyanennek a zsinatnak félreérthető, többféleképpen értelmezhető, sőt nemegyszer egymásnak ellentmondó tézisei, még inkább pedig az azt követő *gyakorlat* valójában az individualista-voluntarista törekvéseknek, s így óhatatlanul a dilettantizmusnak nyitott utat. Amikor nagymértékű szabadságot adunk egyértelmű útmutatások nélkül, a minőség fenntartására nincs garancia, s itt természetesen nemcsak – sőt nem is elsősorban – a zenei minőségről van szó, mint inkább a lelki, liturgiai, szakrális minőségről. A „minden virág virágozzék” elv eufóriájában reménytelennek látszott a szétfutott erők újraorganizálása, a katolikus egyházzene széthullásának megelőzése.

A II. vatikáni zsinatot előkészítő liturgikus törekvések kiindulópontja tartalmi jellegű volt, egy ekkleziasztikus, spirituális, misztériumos megújulásnak és megújításnak, egy hitelesebb egyházi tartalom biztosításának vágyából származott. A reformot közvetítő, gyakorlatiá váltó réteg azonban e reformot inkább csak közösségi és szűkkörűen értelmezett pasztorális aspektusban fogta fel, alkalmazta – legalábbis tényleges munkájában. Érthető, hogy a népének „felfrissítésének” lehetőségei érdekelték – hacsak nem számúzte teljesen az éneket, mint sokfelé nyugaton –, s nem igazán liturgikus, tartalmi, s ezzel összefüggésben esztétikai szerepe szerint. Számukra a zene nem tartozott hozzá az egyházi identitás megjelenéséhez és erősítéséhez, hanem inkább hangulati, propagatív, közösségképző vagy közösség-„kifejező” eszközt jelentett. Az egyházi zene egész problémakörének áttekintése helyett – elveszítve a mércét – annak ügye kétes ízlések, indulatok, akaratok szabad játékterévé válhatott. A biedermeier utánérzések, az álfolk és a funkciójában meg nem értett valódi folk, a spirituálé, a nacionális-populáris dal, és az előző stílusok szervesen emlékfoszlányaiból összeállt kompozíciók (zenéjükhöz általában méltó szöveggel) egyenlő eséllyel indulhattak harcba a tömegek megnyeréséért. Az ifjúsági pasztorációban egy liturgiailag és zeneileg egyaránt elavult, a XIX. század stílusainak ösztönös utánzásából kialakított – ám modernnek deklarált – dilettáns repertoártól remélték az ifjúság visszahódítását. Világszerte elégedetlenség mutatkozik a Zsinat után igényelt új műfajok (főképpen az ordinárium-kompozíciók) tekintetében is. A tipikus gyakorlatot nézve tehát az egyházzene nem megújult, hanem éppen ellenkezőleg: egy lépéssel továbbment azon az úton, mely az elmúlt századokban a kultikus zenétől eltávolította és a „geistliches Lied” felé, a szekták dalaira alludáló propaganda-ének felé vezetett. (Részletesen kifejtve a „Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 1976.” kézikönyvben.) A hangulati elemmé degradált zene tehát a XIX. századi állapot tartósításával, a szakutcaban való nagy tempójú körbenjárás rémképével fenyeget. Mint annyi másban is, könnyen lesznek a közelmúlt megemésztetlen emlékei egy címke átragasztásával „haladássá”, s ezt csak az igazi, mélyreható elemzés és a forrásokhoz való bátor visszatérés által lehet elkerülni.

Az egyházzene kettéhasadása emiatt még fájóbbá válhat, ha néhány kórus hősies erőfeszítést tesz az értékek szinte muzeális jellegű megőrzésére, a tömegénekedés pedig tovább hígul és profanizálódik. A gregorián zene elsőségét – mely a két terület összekötésében oly nagy reményekre adott okot – a Zsinat deklarálta ugyan, de erről a pontról valóban elmondható, hogy holt betű maradt. Ha igaz, amit II. János Pál pápa panaszolt egy beszédében, hogy tudniillik a kor vezető művészei nem vonzódnak az egyházi feladatokhoz (s így korunk zenealkotása és az élő egyházzenei gyakorlat még inkább távolodik egymástól), lehetetlen elhallgatni a kérdést: vajon ez – legalábbis részben – nem annak következménye-e, hogy az egyházi gyakorlat, a mindennapok igénye lemondott az egyházas kultúráról, erőtlenné vált azon értékek védelmében, melyek voltaképpen önmagunkat védnek, s inkább a szubkultúrával készséges szövetkezni?! (B. Turner)

Szerencsére azonban nem kell ez aggályos hangon zárni cikkünket. Nem hiányoznak a biztató jelek sem a hazai, sem az egyetemes egyházzenei életből. Egyelőre' bátortalanok ugyan, apró ügyetlenségekkel, merevségekkel béklyóztak és a hangosabb divatokkal szemben elszigeteltek. De jelen vannak és várják munkásaikat. Belső mondanivalójukat akkor fogják majd igazán kibontakoztatni, ha egységesítő erejük vertikálisan is, horizontálisan is megmutatkozik. Vertikálisan: ha a forrásokhoz visszatérő, igazi egyházas szellemben megújuló egyházzene az egész egyházi étellel, a spiritualitással, a liturgikus gyakorlattal, a hitoktatással, az igehirdetéssel, az imaélettel kapcsolatba kerül, azt átjárja és kölcsönösen segítik egymást; horizontálisan: ha legalábbis lényeges pontjait nézve egy-egy rész-egyház, a még lényegesebb pontokban pedig az egész egyház egységesülni tud, s a hívó ilyen szempontból is otthon érezheti magát mindenütt.

Ezek a kezdeményezések szerénységükben is prófétikusak: rámutatnak a kibontakozás eszközeire. Az egész problémakör újra elmélkedésének kötelességére figyelmeztetnek, a művészi érték, az egyetemesség és a liturgikus funkció összefüggésére való figyelemmel. A teherbíró recitatív alapzat és a „pneumatikus zenei kitérülés” egyensúlyának jelentőségét húzzák alá a liturgikus zenében, s a műfaji tagozottságot összefüggésbe hozzák az újabb

zenei tapasztalatok liturgikus értelmezésével. A visszatérés a kultikus zene tulajdonságait felmutató „forrás-zenékhez” mint alapréteghez, mint a közösség elsődleges megszólalási módjához nem az ezeréves fejlődés maradandó értékeinek, a korszerű zenei alkotás esélyeinek megtagadását jelenti. Mindenesetre visszaállítja a szöveg primátusát az egyház-zenébe, s olyan szilárd keretet jelöl ki, melyben – a gyakorlati és funkcionális szempontok érvényesítésével – minden valódi érték megtalálhatja helyét.

Keresztury Dezső versei

Hagyakozni?

I.

*Bennem is, ahogy mindannyiunkban
érik a halál, át nem léphetem,
s aligha érdekel már holtan,
ki osztozkodik örökségemen;
ezért volna ideje s érdekem,
hogy meghagyjam tisztán, vitathatatlan,
mi legyen azé, aki jó velem,
s hű marad ahhoz, kinek megmaradtam.*

II.

*Mi marad? Sok gazdátlan
kacat,
vacak:
emlék egynéhány kedves tárgyban,
papír, mely könyvespolcok
űrében korhad? –
Jó magvaim is széthullnak gazdátlan?*

III.

*Érdemes hagyakoznom? Jobb, ha nincs mit.
Szétosztom amim van, bár nem tudom,
ki becsüli munkám, nyomom,
míg hangtalan hulló korom
föd el. – Akáð-e majd, kit árnyam útnak indít?*

IV.

*Angyalok szárnya alatt voltam gyermek,
Isten kemény törvényei neveltek;
jártam a világot: otthont nem leltem abban,
mindig vajúdó hazámhoz tapadtam;
itt osztozzanak létem hagyatékán:
mint kenyér, osztva sokasuljon példám.*

Átváltozás

*Ha már kihunyó ég alatt
dermed rád őszi levegő,
világnyi csöndje rád szakad:
nyíló szájak, rád meredő
szemek s pihenni volna jó,
imetten, gondolatlan,
de semmi jó sem várható:
a csöndnek oly hatalmas van,
hogy présében törköly leszel,
csupa sebbé csiszolt kavics,
mit meg nem válthat semmi sem,
mert minden jószándék hamis –
ne fuss szobádba, ott se jobb,
magányod magaddal viszed,*

*bár meleg van, lámpád ragyog,
csak rosszabbak a rossz hírek;
maradj a nyílt égbolt alatt:
a kristálypárna-légen át,
az esti köd ha főlszakadt,
látod a Cassiopeiát,
s más otthonosság vesz körül,
a végső dolgok televény
magánya, mely ki sose hűl,
őrző parázs benn a remény,
bár parányi: rész vagy te is,
s a roppant csönd személytelen:
átjárja nyíló réseit
az éssen túli értelem.*

K Celestin Deliège: **BESZÉLGETÉSEK PIERRE**
Ö **BOULEZZAL.** Pierre Boulez korunk egyik nagy
N zeneszerzője és karmestere (utóbbi minőségében
Y nagy sikereket aratott hazánkban is). Nevét egy
V időben gyakran olvashattuk a szenzációéhes újsá-
J gok vastagon szedett címeiben: ő volt, aki az
E operajáték végkoráról beszélt, s egy új művé-
L szeti stílus, kifejezés eljövételét jövendölte. E
Z jóslatok összefüggéseiből kiszakítva ellenkezésre
Ö ingerlőek és megdöbbentőek voltak, Boulez szigorú
zeneszerzői elveit megismerve azonban már
kevésbé csodálkozhatunk rajtuk.
Celestin Deliège úgy építi fel a zeneszerzővel
való beszélgetéssort, hogy abból a művész élete
és a zene fejlődésével kapcsolatban vallott elvei
is hiánytalan teljességgel bontakoznak ki. A leg-
izgalmasabbak természetesen azok a fejezetek,

melyek a huszadik századi zenéről szólnak, bár
Bouleznek a múlttal kapcsolatban is akad jó né-
hány izgalmas, tanulságos vagy éppen vitát kel-
tő megállapítása. Nemegyszer visszatér ahhoz a
problematikához, miben is áll a művészet em-
beri tartalma. Ezzel újra meg újra szembenéz-
nek a század nagy alkotói, s időszerűségét az a
tény adja, hogy a legmodernebb művészi kifeje-
zés módokat gyakran illetik azzal a váddal, hogy
elszakadtak az embertől. Boulez elmékedései
nyomán lesz nyilvánvaló, hogy a hallgatókban,
nézőkben és olvasókban is hiba van: hiányzik
még a szélesebb művészetkedvelő közönségből
az a műveltség, amely ellenkezés nélkül birto-
kává tehetné és életébe beépíthetné az új törek-
véseket. (Zeneműkiadó, 1983)

(r. l.)

A ZENESZERZÉS OKTATÁSÁNAK ÚJ ÚTJAIRÓL

A szó szoros értelmében vett zeneszerzés és a zeneszerzés oktatása között kezdettől fogva létezik valamiféle szakadék – művészet és oktatás közötti szakadékról van persze szó. A zeneszerzés mindig olyasminek a létrehozását jelenti, ami a zene éppen adott történeti állapotához mérten még nem létezett. Minden művészet lényeges vonása azonban, hogy strukturális és formai jegyeinek rendszerbe foglalásával egyidejűleg történelmi múlttá is válik; tanítani viszont csak azt lehet, ami egzakt módon leírható és rendszerezhető. Ebből következően elkerülhetetlen, hogy az oktatás ne valami már meglévővel, tehát bizonyos mértékig elavulttal foglalkozzon.

Ha az ember el is fogadja az „élet” és az „iskola” között fennálló szükségszerű távolságot, nyitva marad még a kérdés: mekkora és milyen lehet a szakadék a tanított technika és a zeneszerzés adott állapota között ahhoz, hogy a hallgatónak mégis valami értékesíthető lehessen nyújtani.

Volt idő, amikor a tanított, illetve tanult technikák közvetlenül áthatották a zeneszerzői gyakorlatot. Így volt ez például a romantika, sőt még a későromantika idején is, a már felbomlott tonalitás és az ugyancsak kérdésessé vált hagyományos szonátaforma ellenére is. A későromantika összhangzattanának ugyanis a bécsi klasszika összhangzattana képezi a magvát, és a mégoly nagyon átalakított szonátaforma is a klasszikus modellnek, összes formátípusának, az átvezetés-, kidolgozás- és kóda-típusának ismeretére épül. Ezért akkoriban, ha nem is teljesen időszerű, de azért valamelyest vállalható volt egy olyan zeneszerzés-oktatás, amely a bécsi klasszicizmus összhangzattanára és formáira támaszkodott.

Vannak azonban korszakok, amikor az oktatás során ismertett hagyományos technika reménytelenül elavultnak tűnik. Ez a helyzet akkor, ha a zeneszerzői munkamódszerben egy generáción belül történnek mélyreható változások. Machaut vagy Caccini korában élt fiatal zeneszerzők számára bizonyára tökéletesen haszontalannak tűnt Perotinus, illetve Palestrina zeneszerzői módszere. Tudjuk, hogy a Bach-fiúk hasonlóképpen viszonyultak apjuk zeneszerzői technikájához. Ugyanez érvényes napjainkra is, hiszen a századforduló óta a zeneszerzési módszerek immár harmadik forradalmasítását éljük át, s ezzel párhuzamosan persze az ízlés mindenkori átrétegződését is. Azokról a lényegi változásokról van szó, amelyeket először Debussy, majd Schoenberg és Stravinsky neve fémjelzett, végül pedig a fiatal zeneszerzők által 1950 körül újra fölfedezett Weberné. Érthető tehát, hogy a mai „fiatalok” közül sokan abszurdnak érzik, hogy a legtöbb konzervatóriumban és zeneművészeti főiskolán a hagyományos összhangzattant, ellenpontot és formatant olyan egyoldalúan tanítják, mintha Wagner óta a zenében semmi új nem született volna.

Ezzel a helyzettel kapcsolatban nagyjából a következő alternatívák lehetségesek:

mellőzni a zeneszerzés-oktatásban a hagyományos módszereket, és kizárólag az aktuális, tehát a közelmúltban alkalmazott technikákra koncentrálni;

vagy: célszerűbb volna talán az oktatást két ágon vezetni, tehát a hagyományos és az új technikákat párhuzamosan tanítani.

Minden bizonnyal nehéz egyértelmű megoldást találni erre a dilemmára. Ha a „tudományos hozzáállást” ad abszurdum próbálnák érvényesíteni, nagyjából a következő kísérlet kellene kidolgozni: két zeneművészeti főiskolán 10–20 éven keresztül újra és újra kiválasztanának párhuzamos, lehetőleg nagy létszámú zeneszerzés-szakos csoportokat; az egyik főiskolán csak új technikákat tanítanának, a másikon pedig a már említett párhuzamos módon járnának el. Igaz ugyan, hogy statisztikailag értékelhető volna ez a kísérlet, eredményét

A tanulmányt *Hollósi Gábor* fordította; ezúton is megköszönjük Kurtág Györgynek, hogy a fordítást az eredetivel egybevetette.

azonban aligha lehetne lényegesnek tartani: művészi teljesítmény nem mérhető statisztikai adatokkal. Ezért tehát mindenkinek a saját többé-kevésbé jól megalapozott meggyőződésére van bízva, hogyan foglal állást e kérdésben.

Kétségtelenül igaz, hogy a ma alkotó művész zeneszerzői tevékenységében nem alkalmazhatja közvetlenül a hagyományos diszciplínákat. Másfelől viszont – saját tapasztalatom szerint – igenis jól használható a hagyományos értelemben vett szigorú stúdió. Ugyanis ha valaki kitért a technikáktól tanul meg – s ilyen csak hagyományos technika lehet –, még akkor is fölbecsülhetetlen közvetett hasznát húz belőle, ha az érintett technika maga már nem is alkalmazható. Elsajátít egy zeneileg következetes gondolkodást, kifinomult zeneszerzői érzékre tesz szert a műalkotás színvonalkövetelménye iránt. A hagyományos technikákat nyilván nem azok pusztán folytatásáért kell elsajátítani, hanem azért, hogy egyfelől biztosabbá váljék az ember anyagismerete, másfelől pedig képes legyen az új alkotásokat a megelőző zeneművek színvonalán létrehozni. Nem lehet közömbös az ember saját művére az a széles áttekintés, mely a különböző korszakok kompozíciós lehetőségeire nyílik.

Ezzel összefüggésben mindig fölmerül az aggály, hogy a tradíciók túlzott ismerete elzárja az eredetiség kibontakozásának útját. Kérdés azonban, hogy miért csupán a hagyományok ismerete? És egyáltalán: hol kezdődik ez a némelyeknél száműzött, mások által pedig oly nagyra becsült kategória? Mi jogosít föl bennünket arra a föltevésre, hogy a „hivatalos hagyomány” veszélyesebb az önálló alkotásra, mint a csábítóan közeli kortárs művészetben való elmélyülés?

Úgy tűnik, hogy a „poeta non fit, sed nascitur” éppúgy igaz, mint a „poeta non nascitur, sed fit”. E régi közhely fölcsereíhetősége minden művészetre érvényes; a komponálásra pedig különösen az. Magától értetődő: zeneszerzőnek is születni kell; és éppígy magától értetődő, hogy a különböző művészetekben ma egyfajta művészi Caspar Hauser nehezen képzelhető el. A zeneszerzőknek azonban minden bizonnyal nagyobb szükségük van hagyományokkal is jól megalapozott stúdiumra, mint az egyéb művészeknek.

A költészet anyaga az emberi nyelv, tehát egy igen összetett struktúra; mivel azonban minden ember korai gyermekkorától kezdve alapos, sokoldalú és sokrétű nyelvi tréningen esik át, a költő mindig közvetlenül meríthet a nyelvből. A zenével ellentétben, a nyelvi struktúrák és azok összefüggései csak nagyon lassan változnak; ahhoz, hogy valaki eligazodjék a poétikában, nem feltétlenül szükséges ismernie az elődök formaeszközzeit a legapróbb nyelvtani részletekbe menően.

A festészet szintén alapvetően másképp viszonyul anyagához, mint a zene. Anélkül, hogy részletekbe kívánnánk bocsátkozni, megállapíthatjuk, hogy a zenének nem olyan mértékben anyaga a hang, mint mondjuk a festészetnek a szín. A zene esetében értelemszerűen közvetettebb, összetettebb viszonyról van szó. Struktúrája komplexebb, sokoldalúbb, és lényegesen gyorsabb változásoknak van kitéve, mint a nyelv; anyagfelhasználása nem redukálható manuális technikára, az érzékszervek, mozgatószervek pusztán készségére, mint ahogyan az megtehető például az epigonfestészetben. (Egyébként feltűnően kevesebb a kimondottan epigon zeneszerzők száma, mint az epigonfestőké vagy -költőké.) Ezzel semmiképpen sem kívánok magasabb értékrendet tulajdonítani a zenei műfajnak – egyszerűen kézenfekvőbbnek látszik rosszul festeni vagy írni, mint rosszul komponálni. A zeneszerzés komplexebb technikájának készségét ki kell fejleszteni, azaz a technikai eszközöket el kell sajátítani ahhoz, hogy az ember azt komponálja, amit komponálni akar. A jó művészetoktatás eleve nem azzal az igényel lép fel, hogy művészeket termeljen; nem vállal olyan feladatot tehát, amelynek bizonyára nem is tudna megfelelni. Ellenben képes arra, hogy a leendő művészek kezébe olyan használható munkaeszközt adjon, melyben a pusztán mester-ségbeli, technikai fogások éppúgy benne rejlenek, mint a művészi produkció változatos lehetőségeinek tudatosítása és az így kialakuló művészi szenzibilitás. Így az oktatás a megtanulhatóra korlátozódik.

Bizonyára nem kerülhetünk el valamiféle normatív szempontot, ugyanakkor ez minden oktatásnak sajátja. Azonkívül kérdéses, hogy egyáltalán kívánatos volna-e egy ilyen szempont elhagyása; hiszen miként a gyermek az ideálokkal történő azonosulása során, sőt gyakran e példaképekkel makacsul szembehelyezkedve önálló személyiséggé fejlődik,

akként a művész is kénytelen eleinte vagy egy ideált választani, vagy pedig radikális oppozícióból megvalósítani a fejlődését. Lázongani csak *valamivel* szemben lehet, s hogy az ember tudja, „mit akar”, azt is tudnia kell, „mit nem akar”. Az oktatás során tehát az egész művészi tudásról, egyszersmind az ezáltal kibontakozó lelkiismeretről van szó. Hiányos ismeretekből ugyanis többnyire primitív értelemben vett eredetiség és ezáltal veszélyes epigonizmus fakad. Az alapos tudás viszont lehetővé teszi annak felismerését, hogy milyen helyet foglalunk el a kortárs zenében. Ezért minden igényes zeneszerzői stúdium lényeges része, hogy behatóan foglalkozzon mind a régi, mind a legújabb tradíciókkal.

E megfontolásokból következően az a véleményem, hogy a fent említett átfogó párhuzamos módszert kell előnyben részesíteni: úgy tűnik nekem – miként azt vázolni próbáltam –, hogy a tanítás éppúgy egyoldalúsághoz vezet, ha csak az újra, mint ha csak a hagyományra szorítkozik.

Ugyanakkor azonban azt is vallom, hogy a régi és kortársi technikák párhuzamos stúdiuma önmagában még elégtelen. A zene mai anyag- és struktúra labilitása mellett különösen fontos még mást is kipróbálni annak érdekében, hogy valamelyest csökkenjen a bevezetőben említett szakadék művészet és tanítás között. Azt mondtam, csak azt lehet tanítani, ami rendszerezhető. Ez azonban csak kész struktúra-összefüggésekre és letét-technikákra vonatkozik, olyasmikre tehát, amiket a „zenei szintaxis” fogalomkörrel lehetne megjelölni. Mi volna azonban akkor, ha a hallgatókat ezenfelül arra ösztönöznénk, hogy a szintaxisnál mélyebb rétegekbe is behatoljanak; szedjék ízekre a zenei anyagot, foglalkozzanak vele úgy, ahogy az a komponálás aktuális pillanatában adódik és ahogy az a zeneszerzés látens tendenciáinak megfelel?

Persze a párhuzamos módszer tökéletesítésének ez csak az egyik elképzelt változata. Benne azonban lényeges tökéletesítésről van szó, a zeneszerzés oktatásának egy olyan új szempontjáról, amellyel eddig ismeretlen utakon is el lehet indulni.

*

A Stockholmi Zeneművészeti Főiskola meghívott, hogy vezessek az 1961/62-es és az 1962/63-as tanévekben egy-egy zeneszerzés tanfolyamot.

A főiskolán feltűnően jó művészi légkör uralkodott, nagy volt az érdeklődés a zene és az oktatás valamennyi, még fölfedezésre váró területe iránt. Karl-Birger Blomdahl, Bo Wallner és Ingvar Lindholm professzor urak értékes zenetanári tevékenységének köszönhetően, a hallgatók egyfelől alapos képzésben részesültek hagyományos zeneszerzésből, másfelől viszont jártasak voltak a különböző újabb technikákban is. Adott volt tehát a zeneszerzés-oktatás párhuzamossága; s így előadásaimban nyugodtan szorítkozhattam csak a legújabb technikákra vonatkozó információkra és egyidejűleg megvalósíthattam a tanítás kiegészítéséről fentebb említett néhány ötletemet is.

Az összesen 15 hétig tartó tanfolyamok két részre tagolódtak: egyfelől egy analitikus és általános elméleti előadásorozatra, amelyen a zeneszerzés szakosokon kívül más hallgatók is részt vettek, másfelől egy szűkebb zeneszerzés kurzusra, amelyet zeneszerzés szakosok látogattak.

Az előadásorozat kezdetén főként Webern zenéjével foglalkoztam; abban ugyanis megtalálható majdnem minden probléma, amely a zeneszerzőket az utóbbi évtizedben foglalkoztatta és a mai napig is foglalkoztatja. Az op. 9. ötödik bagatelljének részletes vizsgálatával kezdtem: ez a darab ugyanis különösen alkalmas arra, hogy bemutassa a totális kromatika zeneszerzés-technikái lehetőségeit, valamint az ezáltal meghatározott döntően új, „struktúrákban” történő zeneszerzői gondolkodási módot. Próbáltam összefüggéseket találni az analizált Webern darab és a legújabb technikák, a szeriális, sőt még az aleatorikus zenék között is, és kiderült, hogy ezek a technikák egyenes következményei Webern zeneszerzésének.

A strukturális zeneszerzésről Webern bagatellje kapcsán elmondott ismertetést a szeriális zene fejlődésének felvázolása egészítette ki. Előbb a szeriális zenét közvetlenül megelőző darabokról esett szó – így például Messiaen etűdje, a *Mode de valeurs ét d'intensités*-ről,

továbbá Goeyvaerts és Boulez első szigorúan szeriális kompozícióiról. – majd kiterjesztetem a vizsgáldásokat a Stockhausen-féle csoportkompozíciókra, valamint arra, hogy miként lehet az elementáris-szeriális előformáló módszereket átfogóbb, strukturálisabb kategóriák előformálására átültetni. A réteg-kompozíciónak, mint a szeriális kompozíció következményének ábrázolása néhány olyan példa alapján történt, mint Kagel *Sonant*, Cerha *Mouvements* és Cardew elektronikus *Second Exercise* című munkája. Történetek utalások a szeriális kompozíció egyéb következményeire, például a formarészek fölcserélhetőségére, és ezzel összefüggésben a variálható, több jelentésű és nyitott formákra is. Ezekről a Stockhausen zenéjén bemutatott problémáktól egyenes út vezetett azokhoz a szeriális zenével tulajdonképpen ellentétes, ám mégis rokon problémákhoz, amelyek a véletlennek a zeneszerzésbe történő bevonásával kapcsolatosak, s amelyekhez Cage darabjai szolgáltak példaként.

Ezt az inkább általános elméleti vizsgáldást az új zeneszerzési technika speciális területének, nevezetesen a hangszínek részletes elemzése követte. Ezt ugyanis lényegesnek tartom a mai zenei helyzetben, s így a zeneszerzés-oktatásban is. Igaz, hogy a korábbi oktatási rendszerek tananyagai is kitértek a hangszínek taglalására, mégpedig a hangszereléssel kapcsolatosan; ám a hangszíneknek a zenei struktúrában és a zenei formában való konstruktív alkalmazását nem tartották szem előtt.

Két részre osztottuk a hangszínproblémák analitikus ábrázolását: 1. Kompozíciók hangszínekkel. 2. A hangszínek kompozíciója.

Az első szakaszban olyan zenei struktúrákat vettünk szemügyre, amelyekben a hangszínek főként tisztán, egymással nem keveredve, egymás után következve határozzák meg a konstrukciót; példáinkat Webern op. 6-os és op. 10-es zenekari műveiből, valamint az op. 7-es hegedűdarabjaiból és főként az op. 29-es *Első kantáta* instrumentális bevezetőjéből vettük, – ez utóbbit részletesen elemezve és szem előtt tartva a kontrapunktikus és hangszín-struktúrák kapcsolatait, valamint a hangszín elrendeződés és a tizenkét fokú sor összefüggéseit.

A második szakaszban a több, különböző, egyedi hangszínből összetevődő hangszín-komplexumot, valamint ezek konstruktív funkcióját vizsgáltuk meg, mindenekelőtt Schönberg op. 16-os *Öt zenekari mű*-vének harmadik és Webern op. 10-es *Öt zenekari darab*-jának első tétele alapján. A hangszínekkel kapcsolatos fent említett kétféle kompozíció-lehetőség ismertetését további művek vizsgálatával egészítettük ki; elsősorban Koenig vonósnegyessel és két zenekari művemmel: az *Apparitions* és az *Atmosphéres* címűekkel. E témakör további kibővítéseként elemeztük, hogy milyen lehetőségei vannak a hangszínkompozícióknak az elektronikus zenében.

A strukturális kompozíció problémájának megbeszéléséhez azután átfogó példaként Webern op. 27-es *Variációk zongorára* című művének második tétele szolgált: e tétel olyan mélységű elemzésére vállalkoztam, amelynek segítségével megpróbáltam rávilágítani – amennyire csak lehetséges volt – e konstrukció összes részletére, a struktúra és a forma teljes organizációjára.

Végül a „hangszínkompozíciók” záróakkordjaként Debussy két művéből kiragadott példákat vizsgáltam meg; a harmónia, a ritmus és a hangszín együttes hatását a *Jeux* részletein, a hangszínek formaalkotó funkcióját pedig az első *Nocturne* (Nuages) alapján magyaráztam el.

(Folytatjuk)

Elég

egy szemgödörnyi álom
egy koponyányi lét
egy tenyérnyi béke

talán elég

meg egy ölelésnyi én
és egy szívmelegnyi te

úgy gondoltad

SAJGÓ SZABOLCS

SZENTMIHÁLYI MIHÁLY „EGYHÁZI ÉNEKES KÖNYV”-ÉNEK (1797–98) HANGJEGYES TERVEZETE

A XVIII. század legterjedelmesebb nyomtatott énekeskönyvének számító egri kiadvány csupán szövegés énekeskönyv volt, mint megközelítőleg hasonló terjedelmű, nagynevű elődje, Kájoni János *Cantionale Catholicum*-a (1676, a XVIII. században az 1719-es második kiadás *Csiki énekeskönyv* néven forgott közkezen). Ez utóbbinak dallamait mégiscsak közvetítette két kézirat gyűjtemény: a csikcsobotfalvi kézirat a mű első kiadásának idejéből, majd a Deák–Szentés kézirat (1774). Szentmihályi dallamainak feljegyzéséről azonban nem volt tudomásunk, csak szövegeinek továbbéléséből következtettünk, hogy a néphagyomány az ő érdeméből őrizte meg Kájoni néhány dallamát. (Hangjegyes bizonyítékul szolgált még nem egy esetben Bozóki Mihálynak ugyancsak 1797-ben, Vácott megjelent *Katólikus Karbéli Kótás Énekeskönyv*-e; erre azonban a későbbi kiadványok inkább a XVIII. század közepétől divatba jött, újabb stílusú dallamokkal kapcsolatban hivatkoztak.)

Mint a fenti cím jelzi: éppen az új népénektár munkálatainak befejezésekor örvendetes újságról adhatunk hírt. A XVII–XVIII. századi városi zeneéletünk kitűnő kutatója, Bárdos Kornél, aki most Eger régi zenei gyakorlatát nyomozza, az érseki levéltárban megtalálta a Szentmihályi-énekeskönyv hangjegyes tervezetének jó részét (a dallamok sora a halottas énekeknél szakad meg). Ezzel most már kétségtelen, hogy Eger is a Kisdi-féle *Cantus Catholicus*-val (1651) kezdődő hangjegyes énekeskönyvek hagyományos sorát akarta folytatni. (A *CC Editio Szelepcsényiana*-ja négy kiadásával a XVIII. század végéig maradt érvényben; ezt kiegészítette Szegedi Ferenc Lénárt 1674-es CC-ja, Illyés István *Sóltári és Halottas Énekei* (1693) és Náray György *Lyra Coelestis-e* (1695); ez a tekintélyes sor jelzi, hogy nyomtatott énekeskönyvek terén a kezdeményezés és hagyományozás egyaránt katolikus kézbe került, mégpedig a XVI–XVII. századi protestáns énekgyakorlat egy részének – zsoltáros, Erős város stb. – átvételével.

Az új találat dallamanyaga és annak közlésmódja olyan érdekes és értékes, hogy teljességében publikálásra érdemes; a jelen sorok csupán első híradásul szolgálnak és sommás adatokkal, főbb jellemzőkkel adnak általános ismertetést, mert a gyűjtemény keletkezésének, a dallamkiadás elmaradásának, dallamok és szövegek viszonyának vizsgálata még sok irányú és hosszadalmas munkát igényel.

Eszterházy Károly püspök 1775-ben körlevélben szólította fel a kerületi espereseket, hogy kántoraik által gyűjtsék össze és hangjegyekkel leírva küldjék be a tervezett új énekeskönyv számára alkalmasnak tetsző énekeket, felhasználva kéziratot vagy nyomtatott forrásokat is. Történelmünkben az első ilyen kezdeményezés, méltó az Eszterházy névhez! Nem tudjuk, mikor vetődött fel a gyűjtemény gondolata; mindenesetre a püspök már 1771-ben egy Szegedi-féle 1674-es és egy kéziratot forrást küldött az előmunkálatokhoz. Szentmihályi a körlevél idején került a szerkesztő bizottság elére, mint tarnamériai, később boconádi plébános. 1780-as beszámolójából és a püspök 1781-es leveléből ítélve körülbelül évtizednyi munkával készülhetett el az első tervezet az 1780-as évek közepére. A nemleges cenzori vélemény után a püspök tanácsára a Kájoni énekeskönyv bedolgozása következett; 1793-ban két új lektorhoz került a munka szövegi és dallami ellenőrzése; azok kedvező véleménye után Eszterházy még orgonista kántorok és más egyházmegyéék véleményét is ki akarta kérni. Mindez határozottan a hangjegyes kiadás előkészítésére mutat. 1792-ben a püspök nyomdása azt jelentette, hogy nem rendelkezik kottanyomtató eszközökkel, azokat

Bécsből kellene beszerezni. Ez azonban véleménye szerint csak fölösleges költségeket jelent; kottákra nincsen szükség, hiszen a Csiki énekeskönyv is azok nélkül van használatban.

1796-ban Bozóki levele zavarta meg a szerkesztés menetét. Jelezte, hogy az ő énekeskönyve már túl is van a kedvező cenzúrán, a váci nyomdász pedig vállalja a hangjegyes kiadást. Közös kiadásra tett ajánlatot. Bár Szentmihályi kedvetlenül vette, a püspök mégis érintkezésbe lépett a váci helynökkel, véleményét kérve a közös kiadás lehetőségéről. Kiderült, hogy két ottani kanonok-cenzor véleménye alapján a helynök ellenzi a gondolatot. Nyilván Bozóki egyéni próbálkozásáról volt szó, aki az övénél jóval terjedelmesebbnek ígérkező egri kiadás konkurrenciáját szerette volna megkerülni a csatlakozással. Eszterházy 1796 decemberében a maga részéről szintén a különkiadás mellett döntött, eleve kizárva a váci énekeskönyvet egyházmegyéje területéről. 1797 tavaszán, mikor a nyomtatást elrendelte, különös módon még mindig emlegette a dallamokat, az év nyarán viszont a nyomdász csak a betűtípusokra vonatkozólag kért utasítást. A hangjegyek ügye a rendelkezésre álló levéltári adatok alapján egyelőre talányos kérdés. Szentmihályi az énekeskönyv előszavában sem tér ki a hangjegyes kiadás tervére, csupán csak megismétli az egri nyomdász 1792-béli utalását a kotta nélküli Kájoni káncionáléra, hozzátéve, hogy a kántorok amúgy is egymástól tanulják a dallamokat.

Az énekeskönyv első része 1797-ben, a második a következő évben készült el, tiszta szöveges formában. A püspök körlevélben dicsérte meg a szerkesztőt, megajándékozta 50 példánnyal, a könyv egyházmegyei használatát pedig elrendelte.

A felfedezett (hiányos) hangjegyes tervezet a nyomtatott kiadással összevetve tulajdonképpen önálló kéziratossá tekinthető. Két részből áll:

1. A Püspöki Egri Megye Énekes Könyvének Első Része Első Tzikkely
Mellyben a Misék Introitusának Zsoltár Versei feljegyeztetnek és a Vasárnapok, s változó Ünnepek szerént való Epistolák, és Evangéliumok Énekekbe vannak foglalva. (118 lap)
2. Az Egri Püspöki Megye Énekes Könyvének Első Részében Foglalt Énekek Tulajdon Nótáinak Cottizatiói. (58 lap)

Az első rész az eddig ismert legterjedelmesebb, az egész egyházi évre (*Temporale és Sanctorale*) kitekintő kísérlet a miseolvasmányok tartalmának énekekbe foglalására. A műfaj őse a középkori nagyünnepi leckiök és evangéliumok különleges dallamú, esetenként többszólamú előadásából ismert. A XVI. század közepén Nicolaus Herman joachimstali protestáns kántor népnyelven jelentette meg a vasárnapi evangéliumokat; ezeket a következő században már katolikus evangélium-, majd leckióénekek követték (Würzburg 1635, 1656), melyeket – egy jó évtizeden át – a mainzi énekeskönyvek is átvették.¹ Nálunk, Petróczi József megállapítása szerint, a XVIII. század közepe táján alakult ki az evangéliumének típusa, amit Bozóki énekeskönyvének elején találunk a vasárnapok sorozatára. Ezek háromszakaszos beosztása: „Evangéliom Foglalatja, A' Hitnek Tzikkelyje, Tanúság” a XIX. század elején alakult 5–6 szakaszos énekké a Fehér megyei gyűjteményekben.²

Szentmihályi hangjegyes tervezetében jellemző az egyházmegye liturgikus hagyományára az Introitus tekintetbevétele. Míg Bozóki egyetlen dallamot szán az egész olvasmányéneksorozatra, Szentmihályi minden leckének és evangéliumnak külön ad notam-dallamot szán, mégpedig – figyelemreméltó módon – kiírt hangjegyekkel mindazokon a helyeken, ahol a szöveg az ad notam-dallam ritmikailag módosítását igényli. Ezek nagy számát tekintve a gyűjtemény egyetlen igen érdekes variáns-sorozat a zenetörténész számára. Az első elgondolás szerint ez az éneksor a könyv megnyitó részét alkotta volna (mint Bozókinál is), de a kotta nélkül megvalósult nyomtatásban éppen ezeket a dallami módosulásokat nem lehetett visszaadni. Így a nyomtatott énekeskönyvben az olvasmányok énekei már a Függelékbe szorultak (a szentek ünnepei kimaradtak), a szövegek pedig nemcsak azért változtak meg, hogy a megadott dallamokhoz nehézség nélkül lehessen őket alkalmazni, hanem azért is,

mert már érvényesült bennük a racionalizmus praktikuma: míg az első tervezet szorosan ragaszkodott az eredeti szentírási szöveghez, az énekeskönyvi szöveg utolsó strófái már a Bozóki-sorrend „Tanúság”-át igyekeztek hasznosítani.

Az olvasmányénekeket záró Amen-ek jelzik, hogy itt a kántor szólójára számítottak, nem pedig a nép énekére. Nem is ment át a műfaj általános gyakorlatba. Mégis maradandó érték a szövegek megverselése és a dallamok variálása.

A kottás kézirat második része két szempontból kívánja meg a publikációt és a részletes tanulmányt:

Az egyik a több zenei korszakot képviselő dallamanyag, az önálló változatok, az első közlések jelentősége. A régebbi énekeskönyvek a gregorián és a középkori kanciók változatait őrizték meg a XVIII. századig. Szentmihályi munkájában különösen becses, hogy ezeket nem az elődök nyomtatványából, hanem – a püspök kezdeményezése alapján – a vidéki kántoroktól gyűjtött formában közölte. Így a latinul leírt Pange lingua teljesen a nép által ma is énekelt „Azért ezt a nagy Szentséget” jelzi előre; ugyanígy a Regina coeli is a „Mennynek Királyné Asszonya”-t annak jellemző, magasba forduló végével, világosan példázva, hogyan alakult a gregorián a népi-kántori gyakorlatban a „műzenei” állapotból mai népzenei stádiumába. A tervezet többi latin dallamainak itt megjelenő alakja (Sanctorum meritis, Exultet orbis gaudiis, Rorate coeli stb.) ugyancsak ezt a népzene felé forduló tendenciát mutatja.

A régi források megbecsülésének jele, hogy Szentmihályi egyedül közli az „Angyaloknak Nagyságos Asszonya”-t és a „Felvitetett magas Mennysországba” Mária-éneket a Kisdi-féle CC dallamával. Ugyanakkor mind a kettőt a nép által énekelt kötetlen ritmusban (négyes ütembe írva, módosított szöveggel – ami viszont a racionalista idők jele). De ha választani kell, a nyomtatott alak és a népi dallam közül, az utóbbi mellé áll a „Feltámadt Krisztus e napon”-nál. (A CC változata sehol sem gyökerezett meg, még a Szent Vagy, Uram! bevezetése után sem.) A népzenei rokonságú barokk dallamok, mint a „Dúsgazdag siralma” (Ó bú látott – Szerencsétlen dúsgazdagnak) és a „Harc ember élete” (Ó áldott Szűz Anya; Áldj meg minket Jézus szövegekkel ismert típus) szintén a népi használatú formában jelennek meg; az utóbbi elsőnek mutatkozik be „Boldog Asszony Anyánk” kezdettel (a továbbiakban átköltött szöveggel). Az ugyancsak nagy népzenei háttérű „Üdvözlégy Krisztusnak” itt jelenik meg dallammal, közvetlen utána pedig a korra jellemző módon a „Szent vagy, Uram” dallama a nyugati szomszédból, mint divatos újdonság.

A gyűjtemény tartalma híven tükrözi a XVIII. századi társadalom képét: a gyökeresen magyar és történelmileg örökölt mellett felhangzanak az újonnan beköltözők énekei és nagy erővel terjeszkednek a jozefinista modorú újdivat hangjai. Ahogyan első hangjegyes lejegyzésben olvashatjuk benne az „Ah hol vagy, magyarok”, „Boldogasszony Anyánk”, „Szentséges Mária, szép Liliomszál”, „Szent Gergely Doktornak” dallamát, ugyanúgy rátalálunk a „Mennyből az angyal”, a „Pásztorok keljünk fel” mellett egy nagy sor Oltáriszentség- és Mária-énekekre, mint az „Ó szentséges, kegyességes”, vagy az „Egek ékessége” (jellemző módon egy tipikus délnémet dallam kimondottan hazafias szöveggel összekapcsolva), melynek hangzása addig teljesen idegen volt, de az egyházi gyakorlat nyomán mélyen beleivódott a nép hallásába.

A másik fontos vonás, amiért a tervezet kiemelt figyelmet érdemel, a kottás lejegyzések reális ritmikája. Bár Szentmihályi – Bozókéhoz hasonlóan – 2–3–4-es ütemekbe kényszeríti dallamait, a valóságban ügyesen különbséget tesz az egyenletesen ütemes és a szabad ritmusú parlando dallamok között; ezeket a figyelmes olvasó az ütemes keretben is könnyen kiolvassa. A való hangzáshoz alkalmazkodó lejegyzéssel – Illyés kezdeménye után – forrásunk kiemelkedik a régi gyűjtemények sorából. Ez és dallamainak jó részben ismeretlen variáns volta méltán érdemel maradéktalan közlést.

Jegyzet. 1. W. Bäumer: *Das katholische deutsche Kirchenlied*. Freiburg, 1886. I. 38, 108–9. – 2. Petróczy József: *A magyar katolikus egyházi népének a XVIII. században*. Kézirat, 1948.

SZÖLLÖSY ANDRÁSSAL

– *Kezdhettük egészen az elején? Mondjuk Szászvárosnál? Mit érdemes elmondanod arról, ami 1939-igtörtént?*

– Szászváros erdélyi kisváros Déva mellett. Ahogy neve is mutatja, lakossága nagyrészt szász volt, de nagyon sok román is lakott ott. Ahogy – különösen a románok vagy szászok lakta – erdélyi városokban gyakran előfordult, az intelligencia volt magyar, a tanárok, orvosok, ügyvédek s a közigazgatásnak még az első háború előttről ottmaradt képviselői. Néhány évvel ezelőtt Sárközi Zoltánnak az *Értekezések a történeti tudományok köréből* sorozatában megjelent tanulmányából tudtam meg, hogy Szászváros 1848-ban nagyon hazafias magyar városként viselkedett.

– *Maguk a szászok?*

– Igen, maguk a szászok. Elkéseredetten harcoltak az osztrákok ellen. A szabadságharcnak fontos ütközetei azon a környéken voltak. A Petőfi által emlegetett Vizakna és Déva, vagy Piski, mind szomszédosak. De ennél talán fontosabb, hogy Szászváros, ha kicsi is, igazi város volt, a szó legjobb értelmében. Lényegesen más, mint az itthoni nagyközségek, vagy az alföldi kisvárosok. Gyermekkorom első emléke tehát a város, emeletes házaival, szűk utcáival, hatalmas kövezett piacterével, ahol annak idején rendszeres hetivásárokat tartottak a vásárok minden látványos kellékével. Még medvetáncoltatást is láttam.

Iskolába kerülésem előtt egy évvel szüleim Kolozsvárra költöztek, s mind elemi, mind gimnáziumi tanulmányaimat ott végeztem. Ez a tizenkét Kolozsvárott töltött év életem egyik legfontosabb meghatározója volt. A református Collegium, ahova jártam, a maga módján kitűnő iskola volt (s hozzá kell tennem, hogy az akkori, francia mintákra épülő román iskolai rendszert ma is nagyszerűnek tartom). Azért mondom, hogy „a maga módján” volt kiváló az iskola, mert

nagyon kevés kiváló tanárt tudnék említeni.

– *Például?*

– Például Biró Sándort, történelemtanárunkat, aki kérésünkre külön tanította nekünk Erdély történetét, vagy László Dezsőt, vallástanárunkat, aki a vallásórák alatt elemi filozófiai ismereteket, gondolkodni tudást, az egyháztörténetnek nevezett tantárgy ürügyén magyar történelmet tanított nekünk.

– *Zenét akkoriban nem is tanultál?*

– De igen. Volt Kolozsvárott egy csodálatos öregasszony, Csipkés Ilonának hívták. Szendy-növendékként végezte el a Zeneakadémiát. Bámulatra méltó jelenség volt. Hihetetlen energiával szervezte Erdély magyar zenei életét. Előadásokat tartott-tartatott, hangversenyeket rendezett-rendeztetett, nagyon sokszor régi erdélyi szerzők műveiből. Ő nyitott a katolikus egyház égiske alatt valamilyenfajta magánzeneiskolát, ide jártam. Ez az iskola abban különbözött a szokásos magán-zeneoktatástól, hogy a zongoraórákon kívül – ezeket más tanár tarotta – hetenként kétszer fel kellett menni Ilonka nénihez, úgynevezett elmélet-órákra. Ezek az órák mindent magukba foglaltak, ami egy gyermek széles látókörű zenei neveléséhez szükséges: hallásképzést, összhangzattant, formatant, s a zenetörténetnek azokat az elemeit, amelyeket egy 6–8 éves gyermek is érdeklődéssel tud elsajátítani. Különleges pedagógiai érzékkel tanított, mindig azt téve elem, ami korom szerint a legalkalmasabb volt arra, hogy lelkesedjem a zenéért. Ha a későbbiekben nyitott füllel hallgathattam a világ zenéjét, elsősorban neki köszönhetem.

– *Mit tudnál elmondani Kolozsvár akkori zenei életéről?*

– 1926-ban kerültem Kolozsvárra. Az úgynevezett zenei élettel persze csak később,

gimnazista koromban kezdtem ismerkedni. A zenei élet központja a román nemzeti színház és opera volt. Épületét 1906-ban építették a magyar nemzeti színház számára (nem azonos a régi Farkas utcai Nemzeti Színház épületével; ez utóbbit gimnazista korom alatt bontották le, hogy helyébe az akkori nézeteink szerint meghökkentően modern hangversenytermet építsenek). Társulata nagyon tisztességes repertoárral működött. Az opera zenekara egyben a város zenekara is volt, rendszeres hangversenyeket tartott, nagyon sok vendégművésszel. S nem is akárhik jártak oda hangversenyezni. Hogy csak a hirtelen eszembe jutó neveket említsem, Kolozsvárt hallottam Hubermannt, Szigetiit, Casellát, Thibaud-t s főként – mérhetetlen sokszor – Enescut. Nagyon nagy muzsikos volt. Nem mint zeneszerző gyakorolt rám nagy hatást, nagyszerű karmester, elsőrangú zongorista volt, s mint hegedűs, az akkori világnagyságok egyike. Ha valaki azt a hangversenyéletem figyelemmel kísérte, nagyon tisztességes zenei műveltséget szerezhetett általa. – A román operán kívül az úgynevezett Magyar Színházban voltak még hangversenyek, néha operaelőadások is. A hangversenyeket a város magyar műkedvelőiből és hivatásos zenészeiből alkalmanként összeverbuválódott zenekar szolgáltatta, s ahogy fél évszázad távlatából visszaemlékszem rájuk, inkább a kisebbségi életben volt szerepük, semmint a művészi életben.

– *Azon nem gondolkodtál, hogy mi lett volna, ha ott maradsz?*

– Azért jöttem ki, mert itt akartam zeneakadémiát végezni, s Kodálytól akartam tanulni. Nagyon sokáig volt lelkiismeret-furdalásom amiatt, hogy kiszakadtam az ottani életből, ahol talán személy szerint rám is várt volna tennivaló. Azóta jobban megismertem a történelmet, s ez csökkentette a lelkiismeret-furdalásomat, de ma is nagyon sajnálom, hogy abban a nagyon élénk szellemi életben, ami a két háború közti erdélyi kisebbségi életet jellemezte, fiatalságomnál fogva csak nagyon kevésbé vehettem részt.

– *Amikor 1939-ben idetelepültél, körülbelül milyen zenei tudással jöttél át?*

– Ha azokhoz hasonlítom magamat, akik most jelentkeznek a Főiskolára, sajnos azt

kell mondanom, hogy lényegesen nagyobb tudással, érdeklődéssel. Én nem pályának, hanem hivatásnak tekintettem a muzsikusságot.

– *És a kompozíció már akkor is foglalkoztatott?*

– Nehezen tudok erre felelni. Minden érdekelt, ami zene, de nem égett bennem valami különös közlési vágy. Egyszerűen zenészt, jól képzett zenész akartam lenni, zeneszerzői tehetségemben kevésbé bízom, mint abban, hogy zenetörténészként tudok majd valamit kezdeni.

– *Rögtön sikerült a felvételig?*

– Igen, zeneszerzésre jelentkeztem, s Kodály felvett. Egy kicsit más útravalóval érkeztem, mint a többiek. Számomra nemcsak Bartók és Kodály jelentették az új zenét. Itt csodálkozva tapasztaltam, hogy Stravinsky, Schoenberg, Alban Berg, s az új zene többi alakító mestere (akikről korántsem állítom, hogy ismertem őket, de hallottam, olvastam már róluk, s valamennyire sejtettem a jelentőségüket) szinte teljesen kívül rekednek a hangversenyéletből. A magyar zenekritika – s itt talán Jemnitz Sándor a dicséretes kivétel – valahogy úgy akarta Bartókék itthoni elfogadtatását segíteni, hogy tisztára seperte az utat előttük, félretolva más irányok képviselőit. Ma is úgy érzem, hogy az akkori zenekritika túlbuzgó igyekezete sokat rontott a közönség tájékozódási igényein és lehetőségein, s ennek szomorú hatása máig érezhető. Amikor Kodály közelébe kerültem, jobban megértettem ennek az egyoldalúságnak az okait. Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen kielégített bennünket az ő példája, hogy bár a zeneszerzés terén ezt sohasem kívánta, önkéntelenül is az ő útján indultunk el, magunk raktuk magunkra a béklyókat, nem tudtunk a mester akaratlan nyomása alól szabadulni. Az idősebb tanítványok lényegében végig maradtak ezen az úton. A mostani fiataloknak pedig fogalmuk sincsen arról, hogy mit jelentett egy ilyen nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált – nagyon későn, az ötvenes években – másfelé is tájékozódni.

– *Bartókról mit tudnál mondani? Ő akkor itthon volt még.*

Egy évig módomban volt minden hangversenyét meghallgatni, ráadásul úgy, hogy világnagyságokkal mérhettem össze zongorázását. Életre szóló ajándék volt ez az év.

– *Fel lehet becsülni azt, hogy hazai zenei életünk, a magyar zeneszerzés számára Bartók és Kodály működése milyen jelentőségű?*

– Mindenesetre sokat teszünk annak érdekében, hogy megnehezítsük a tisztánlátást. Előgumok hangzanak el, emberek sokasága él abból, hogy Jápántól az Egyesült Államokig a Kodály-módszert terjeszti és autentikusnak hiszi és vallja magát. Pedig nem ilyen egyszerű a dolog. Egy zeneszerző iskola értéke azon is múlik, hogy milyen tehetségek kerülnek oda. Nem hiszem, hogy az öreg Koessler nagyon nagy pedagógus lett volna, de Bartókból zeneszerzőt faragott, vagy legalábbis nem gátolta meg abban, hogy az legyen. Dohnányinak, Kodálynak is módot adott arra, hogy mindegyikük a maga tehetségét bontakoztathassa ki. Ahogy mondtam, Kodály túlságosan nagy egyéniség volt ahhoz, hogy iskolájában nagyon sokféle tehetség érvényesülhetett volna. S ami még fontosabb, Kodály minden megmozdulását egy nagy nemzetnevelő elképzelés irányította, s tanítványai legtöbbször is ennek az ügynek a szolgálatába vont. Néha nagyon kegyetlenül. Ádám Jenőt ráállította arra, hogy kidolgozza az iskolai énektanítás módszereit – tulajdonképpen azt a módszert, amit világszerte Kodály-módszernek neveznek. Kertész Gyulát kiadó alapítására buzdította, nagyon sokunkat népzenei gyűjtőmunkára fogott. Mindenkinek megvolt a maga szerepe a kodályi gondolat megvalósításában. S valahogyan a zeneszerzés stílárison vonatkozásaiban is ez történt. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a tanítványok nem voltak elég nagy egyéniségek arra, hogy elszakadjanak mesterük zenei világától, hanem inkább arról, hogy ezt

a zenei világot is mester és tanítvány együtt alakították. Kodály nagyon sok inspirációra lelt a tanítványok munkáiban, s ha sohasem kívánta is, hogy zenei nyelvükben, stílusukban őt utánozzák, ez a kölcsönös, hogy úgy mondjam, műhelymunka akaratlanul is ide vezetett.

– *Ez zajlott az ötvenes években is?*

– Akkortájt azt várták a zeneszerzőktől, hogy nagy, romantikus pátoszú kantátákat írjanak a munkásmozgalom dicsőítésére. Ehhez nem illett a kodályos hangvétel, s talán ezért kezdték a Kodály vagy Bartók követőket epigonizmussal vádolni. Ez a fogalom ilyen lekicsinylő értelemben alig került fel a zenetörténet folyamán. Természetes volt, hogy a mestereknek mindig voltak követői, maguk a mesterek is rendszerint úgy kezdték, hogy valakit követtek. Nálunk azonban azokban az években szinte megbélyegző jelző lett az epigonizmus, s ahogy ma látom, nem is annyira stílárison tartalma volt fontos, hanem inkább az, hogy ezen a módon is el akarták választani Kodály növénydekeit attól a gondolkortól, amit mesterük munkássága képviselt. Amennyire tudom, a környező országokban az epigonizmus kérdése korántsem vetődött fel ilyen élesen, mivel a követhető előképek között senki sem volt, akinek olyan határozott nemzetnevelői elképzelései lettek volna, mint Kodálynak.

– *Mikor változott meg a helyzet? Az ötvenes évek vége felé?*

– Várj egy kicsit, hozzá kell tennem még valamit, ami a Kodállal való kapcsolatomat nagyon elmélyítette. A sors különös útjai folytán úgy adódott, hogy egyetemi tanulmányaimat Eötvös collegistaként végeztem. Kodály is Eötvös collegista volt.* Francia példára, az École Normale Supérieure mintájára alapította Eötvös Loránd. Az ott töltött öt év nemcsak az akkori collegistákkal alakított ki szoros baráti kapcsolatokat, hanem valahogy a volt és a leendő collegisták

* Az Eötvös Collegium esetében látszólag önkényesen váltogatom a C és a K betűket. Nem önkényes a váltogatás: Kodály is, én is az Eötvös Collegiumba jártunk, illetőleg laktunk, következésképp mindketten Eötvös collegisták voltunk. De ha nincs ott az Eötvös, akkor természetesen kollégisták voltunk. Sajnos, ma már összemosódtak ezek a dolgok, a mostani intézetet Eötvös Kollégiumnak nevezik, s még a régi Eötvös collegisták sem mindig figyelnek ilyen „lényegtelen” dolgokra.

egész társadalmával. S ha az imént azt mondtam, hogy a Kolozsvárott töltött évek meghatározóak voltak a számomra, most hozzá kell tennem, hogy egy harmadban Kolozsvár, egy harmadban az Eötvös Collegium volt számomra meghatározó.

– És a harmadik harmad?

– Közvetlenül a háború után ösztöndíjat kaptam Rómába, s ott egy évig Petrassi mesteriskolájába jártam. Róma szintén óriási hatással volt rám. Nem is elsősorban zenei tekintetben, bár Petrassi mellett hihetetlenül kitágult a zenei látóköröm, hanem főként a gondolkodásomat alakította át. A két háború közötti Magyarország szellemi, s főként – hogy úgy mondjam – társadalmi légköre nagyon ellenszenves volt számomra. Erdélyben demokratikusabb volt a légkör, s rendkívül furcsa és megszokhatatlan volt számomra, hogy Budapesten egy urambátyámkodó világba kerültem bele. A lelki egyensúlyt Róma teremtette meg bennem. Ott kaptam leckét az igazi demokráciából. Itt most nem a politikai demokráciáról van szó, hanem az embereknek egymással való kapcsolatáról, az együttélés, egymást tisztelés évezredek alatt begyakorolt szabályairól.

– A főiskolai évek alatt – beleértve Rómát is – mit komponáltál?

– Rossz darabokat. El is dobáltam őket.

– Visszatérve az előbbiekre, azt említetted, hogy milyen nehéz volt Kodály hatását kikerülni. Hogy történt meg a – nem is szembekeverülés, hanem – továbblépés?

– Az ötvenes évek közepén vált számunkra nyilvánvalóvá, hogy másfelé is tájékozódnunk kell, s hogy elzártágunk az új európai zenei áramlatoktól menthetetlenül valamilyen vidékiességbe taszít bennünket. Egy szűkebb baráti körben kezdtünk el erről beszélgetni. Maros Rudolf, Ligeti György, Halász Kálmán tartozott rajtam kívül ehhez a körhöz. Ligeti és Halász nem is voltak Kodály-tanítványok, az elszakadás számukra könnyebb volt. Ötvenhatban mindketten külföldön telepedtek le, ketten maradtunk tehát Marossal, aki itthon az elsők között volt az új utak keresésében. Mögötte egy Prágában Hábánál végzett kurzus állt biztatásként, mögöttem a Petrassinál töltött esztendő.

– Milyen volt a légkör az ötvenes években?

– Erre nem lehet három szóban válaszolni. A háború alatt – mint mondtam volt – egy senkinek sem fájó, senkit meg nem botránkoztató Kodály-követés divott. Negyvenöt és negyvennyolc között hallatlan szellemi pezsgés indult meg. Még a hangversenyrendezők is igyekeztek tágabb kapukat nyitni a háború alatt kirekesztett szerzők művei előtt. Stravinsky Miséjét, Berg Hegedűversenyét, s több más, fontos művet mutattak be. Jellemző a kor zenészeinek a gondolkozására, hogy például Berg Hegedűversenyéről az akkori zenei szaklapban két kritika jelent meg. Az egyik Járdányi Pálé (ő a legeminensebb Kodály-növendékek közül való volt), egy teljesen értetlen, elutasító bírálat, s közvetlen mellette Jemnitz Sándoré, a remekműnek kijáró főhajtással. De aztán ez a pezsgés hamar abbamaradt, kit így, kit úgy beszippantottak az új apparátus valamilyen hivatalába. Én magam a gyakran nevet változtató kulturális minisztériumban nyomtam le néhány évet, kezdtem a Kereszturyében, folytattam az Ortutayében, s végeztem a Révaiében.

– Milyen volt a Révai-féle minisztérium? Zsdánovi mintára épült?

– A váltás bizonyos fokozatossággal ment végbe. Ne feledd, hogy Kodálynak és Zsdánovnak nagyon sok érintkezési pontja volt. Azt, hogy a zene a népé, a nagy klasszikus korszakok mindig merítettek a nép zenéjéből, hogy az új zene csak akkor lehet szervező folytatása a réginek, ha ismét a nép felé fordul – mi a Kodály-órákon szívtuk magunkba, ugyanúgy, mint azt az igényt, hogy a zenének érthetőnek kell lennie. Akkoriban nem gondoltunk arra, hogy ezek az elvek vagy a velük való ügyes szócavarás hatalmi, esetleg rendőri ügyek elindítói lehetnek. Akkoriban a tömegdalok korszakát éljük, mindannyian írtuk a napi himnuszokat.

– És akkor hittetek ebben?

– Az elején feltétlenül. Mondtam már, hogy itt negyvenöt és negyvennyolc között páratlanul pezsgő élet volt. Úgy éreztük, kitárult előttünk a világ. Egy egész ország indult neki, hogy a romokból újjáépítse önmagát. Senki sem azt nézte, hogy mit keres, milyen állásban van, mindenki dolgozott a

legjobb tudása szerint. Ekkortájt indult a NÉKOSZ. Özönlöttek a faluról a fiatalok, parasztyerekek, akik tanulni akartak, meg akarták hódítani a tudományt, részt kívántak venni az ország építésében. Nem ügyeskedéssel, hanem szorgalommal. Nem állás kellett nekik, hanem tudás. A csalódás és félelem csak később kezdődött. Nagyon bonyolult és lassan kialakuló folyamat volt ez, ma már a sok azóta íródott elemzés, visszaemlékezés talán teljesebb képet ad erről a korról, mint amit mi akkoriban érezhettünk, de azt a légkört, amiben éltünk semmiféle elemzés nem tudja felidézni.

– *Az egész Rákosi–Révai időszak hogyan nyomta rá a bélyegét a zenei életre?*

– Először is mindenki írta a tömegdaloikat. Még Kodály is hagyta, hogy egy-egy dalmára – különösen a bicinümokra – aktuális szövegeket húzzanak rá. Ebből a folyamatból lényegében senki sem vonta – vagy vonhatta ki magát.

– *Volt aki mégsem írta?*

– A kivételeket az akkori zenei élet periferiájára szorították.

– *Érdekes elgondolni, hogy Bartók miképp viselkedett volna ebben a helyzetben.*

– Magam is sokszor gondoltam rá, Bartók is, József Attila is, nem is szólva Adyról. Kodály hajlékonyabbnak bizonyult. Annyira egyetlen célt látott maga előtt: a magyar zenei és nemzeti nevelés ügyét, hogy ennek keresztülvitele érdekében hajlandó volt apró kompromisszumokra, hogy sohase csapódjék be mögöttünk az ajtó.

– *Kodály nevelési módszeréről mit tudnál mondani?*

– Mindenekelőtt tisztán kell látni, hogy Kodály zenei nevelési módszere teljes egészében a tonális – vagy modális – zenére épült, a cél, amit el akart érni az, hogy a gyermekekben a tonális érzék rögződjék, a tonalításban való eligazodásuk biztos legyen. Mindez egy olyan korban, amikor a tonalitás teljesen megszűnő-félben volt az európai zenében.

– *Korszerűtlen?*

– Erre nem tudok felelni, mert nincs gyakorlatom a módszer eredményeinek felmérésében. Nehéz eldönteni, hogy ha egy

gyereket jól ránevelünk a tonális hallásra, meggátoljuk-e ezzel, vagy segítjük az új zene befogadását. Úgy is mondhatnám, hogy ha valaki csak Arany Jánost olvas, segíti-e ez abban, hogy Adyt megértse? Biztos vagyok benne, hogy Arany Jánost ismerni kell. Sajnos, ma ott tartunk – hogy az irodalmi példánál maradjak –, hogy egy ilyen sorban: „Ösztövért kútágas, hórihorgas gémmel / Mélyen néz a kútba s benne vizet kémel” – annyi a mai gyerek számára ismeretlen szó, hogy úgyszólván mindegyikhez jegyzetet, magyarázatot kell fűzni. Az tehát, ha valakit a régi zene alaposabb megértésére, a régi zene nyelvének értésére nevelnek, mindenképp hasznos és fontos dolog. Mint ahogyan nem tarthatnak az országnak a szellemi légkörébe az, aki nem tud könyv nélkül elmondani tizenöt Arany-verset. De ez csak az alapréteg, mint ahogy Kodály is csak alapozásnak tekintette, iskolai használatra szánta a maga módszerét. A baj akkor kezdődik, amikor teljes és végső képzésnek tekintik. Ebben nem ő a hibás, hanem azok, akik tanná merevítettek egy gyakorlati elképzelést.

– *Hogyan ítéled meg, mi lett az ő koncepciójából?*

– Attól félek, hogy utoléri az a sors, ami nagyon sok fontos kezdeményezésünket: kiviteli, hogy ne mondjam, kirakati cikk válik belőle, aminek egyre kevesebb köze van az itthoni valósághoz. Mindenesetre, ha összevetem az itthoni kórusok hangzását a bolgár, észt, angol, német kórusokéval, amelyeket alkalmam volt hallani – különösen a mai zene előadása tekintetében –, az az érzésem, hogy volna hova járnunk továbbképzésre. S ez természetes is. A baj ott kezdődik, amikor azt hisszük, hogy minden iskolában úgy folyik a zenetanítás, mint a kecskeméti Kodály minta-intézetben, amikor újságcikkkel, szónoklatokkal elhitjük magunkkal, hogy zenei nagyhatalom vagyunk, s úgy soroljuk ünnepi erőfeszítésekkel elért eredményeinket, mintha azokat a zenei élet hétköznapijában bárhol és bárhol meg lehetne találni.

– *Szeretném, ha zenetörténeti tevékenységedről beszélnél.*

– Elsősorban tanítottam. Huszonöt éven keresztül általános zenetörténetet a zene-

akadémián. Érdekelte ez a munka. Minden évben új módszert kerestem arra, hogy megszerettessem, megismertessem a zenét a fiatalokkal. Sajnos, a zenetörténet olyan tárgy, amelyet szinte lehetetlen tanítani azok közt a keretek közt, amik adva vannak (s amiket az én működésem ideje alatt is egyre szűkítettek). Sokkal nagyobb műveltség kellene ahhoz, hogy valóban érdemlegesen lehessen valakiről beszélgetni. Voltak évek, amikor alig egy-egy Wagner-opera szerepelt az Operaház műsorán. Hogyan kívánhattam tehát, hogy a hallgatók ismerjék ezeket a műveket, s ha nem, hogyan beszélhettem volna a szerzőjükről? A középiskola is egyre kevesebb alapot ad valamilyen tárgy történeti szemléletű feldolgozásához. Történeti, stílustörténeti alapfogalmak teljesen hiányoznak a hallgatók ismereteiből, úgyszólván nincs fogódzó, amire a zenetörténetet építeni lehetne.

– *S a tanításon kívül?*

– Három kiadásban jelentettem meg Bartók írásait. 1948-ban egy kisebb, 1956-ban egy nagyobb válogatást adtam közre, aztán nekikeztem az összes írás kritikai jellegű, a változatokat, vitairásoknál az ellenvéleményeket is feldolgozó teljes kiadásának. Az első kötet – húszévi munkám eredménye – közel ezer lap terjedelemben 1967-ben jelent meg. Időközben megalakult a Bartók Archivum, s ennek akkori vezetője faksimile kiadásban kiadta a fontosabb népdalgyjűteményeket, így értelmét veszítette, hogy ezt a kiadást folytassam. A centenárium alkalmával ismét nekifogtam, most már egy egész munkaközösséggel együtt, kitűnő szakemberekkel, hogy ismét megjelentessük – ezúttal eredeti nyelven is – a Bartók-írasokat. Ennek sajnos szerzői-jogi akadályai voltak, s két elkészült kötete azóta is a kiadónál várja, hogy a jogi akadályok elháruljanak a közzététel elől. 1954-ben Kodály írásaiból állítottam össze egy antológiát. A gyűjtemény címét ő adta: *A zene mindenkié*. 1960-ban Honcggerről jelent meg egy kis monográfiám, amely 1980-ban új kiadást ért meg.

– *Hogyan látod az egyházi zene helyzetét századunkban?*

– Az egyházi zenélés a világgal való állandó kölcsönhatásban végigkíséri az egész ze-

netörténetet. Olyan témákat, konfliktusokat kínál a zeneszerzőknek, amiket – azt hiszem – egyetlen nagy zenei stílus sem nélkülözhet. Ha szigorúan egyházi használatra írt művek szerzői közt keresgélek is, akkor is ott találok századunk legnagyobbjait, de ha egy kicsit kitágítom a szó értelmét, s kiterjesztem az olyan zeneművekre is, amelyek ugyan liturgikus célokra nem használhatók, de inspirációjuk – vagy ha szabad zenéről ilyesmit mondani – gondolati tartalmuk mögött kitapintható a vallásos, vagy ha úgy tesszük, transzcendens eredet, azt hiszem századunk minden jelentős zeneszerzőjét felsorolhatom. Az persze más kérdés, hogy az így felfogott vallásos zene találkozik-e az egyház jóváhagyásával, vagy sem. Liszt például, aki élete második felében nagyon komolyan foglalkozott az egyházi zene reformjával, sokszor pápai dekrétumokkal került szembe. Pedig ő igazán belülről, az egyházi szempontok figyelembevételével akart reformokat végrehajtani.

– *Ez nyilvánvaló konzervativizmus volt. Ma azonban, a II. vatikáni zsinat után más szemlélet érvényesül. A hatvanas-hetvenes évek Lengyelországában Penderecki íratott teljesen korszerű nyelven és eszközökkel egyházi szempontból is elfogadott liturgikus zenét.*

– Református vagyok, s Kolozsvárott református nevelésben volt részem, így ismerem ugyan, de nem tudom pontosan érzékelni azokat a különbségeket, amelyek az istentisztelet alatt felhasznált, szigorúan a liturgiához tartozó és a templomban játszott, de a liturgia kereteit szétfeszítő zenék között vannak. Bizonyos, hogy Beethoven Missa Solemnise, vagy Bach h-moll miséje is nagyobb lélegzetű kompozíció, hogysen liturgikus célokra „használati” zenékké válhatnának. A passió pedig – hogy Penderecki legismertebb egyházi művére, a Lukács passióra utaljak – már a barokktól kezdve annyira az oratórium felé tolódott, hogy mai megfogalmazásait semmiképp sem lehet egyszerűen liturgikus zenének nevezni. Ezt a Passiót – és számtalan társát – azok közé a művek közé sorolom, amelyeknek a keresztény gondolatkörből fakad ugyan az inspirációja, de nem szolgálnak közvetlen liturgikus célokot.

- Vajon Bartók miért nem fogott egyházi témába?

- Szigorúan „egyházi”, „liturgikus” téma valóban nincs Bartók életművében. De ha a III. zongoraverseny középső tételének koráljára gondolunk (s különösen arra, hogy a tétel mintájában, Beethoven a-moll vonósnyegyésében milyen programmagyarázatok társulnak a korálhoz!), vagy a VI. vonósnyegyes utolsó tételére, a ritornell-témának himnikus kitarulkozására, nyilvánvaló, hogy ezek transzcendens ihletésűek akkor is, ha minden liturgikus kötöttségtől távol tartják magukat.

- *Transzcendens tartalmat hordoznak mindenféle konkrét vallási kötődés nélkül?*

- A transzcendens tartalomnak a valóstól, a liturgiától való kiszakadása már régés-regen elkezdődött. Hogy közismert példát mondjak: a fausti tematika, a jónak és a rossznak szembenállása sem más, mint a vallásos tematika öröksége. A fausti tematika pedig már profán formájában keresztül-kasul szötte az egész romantikát, még Bartók is örökölt belőle gesztusokat.

- *A zenetörténetben hol válik el az egyházi és a világi tematika?*

- Azt hiszem, valójában sohasem vált el. Legalábbis erre enged következtetni az a rengeteg fennmaradt egyházi feddés, tiltás, ami a világi hangvételnek a templomba való beszívargása ellen hadakozik. De úgy látszik, a sok tiltás nem sok eredményre vezetett. Már a Notre Dame-i iskola orgániumai is jellegzetes trubadúr dallamfordulatokkal vannak tele, később meg egy egész korszak írta a miséket a *L'Homme Armé* című világi dal cantus firmusára. Szinte lehetetlen a történeti folyamatból kiszűrni a vegytiszta egyházi, vagy világi hangvételt.

- *Műveid közül az egyházi tematikához a „Pro Sommo Igoris Stravinsky Quietio” című rekviemed kapcsolódik.*

- Számomra Stravinsky a zenetörténet egyik legfontosabb alakja. Minél öregebb leszek, annál többet értek meg belőle, annál inkább látom, hogy a zenei géniuszunk olyan csodálatos megtestesítője, mint amilyen Bach vagy Mozart volt. Amikor meghalt, úgy éreztem, hogy valahogyan tisztel-

legnem kell az emléke előtt. Sokféle próbálkozás után végül is olyan kamaradarabot írtam, amiben a rekviemnek szövegtörredékei is helyet kaptak egyéb latin szövegek mellett.

- *Ez az egyetlen darabod, amelyik kapcsolatot tart az egyházi tematikával?*

- Októberben mutatták be az *In Pharisaeos* című kórusomat, amelyiknek latin szövege a Bibliából való. Bemutatás előtt áll női karra írt *Planctus Mariae* című darabom, amelyben a Stabat Mater és egy régi magyar népi passiójáték szövegét használok fel. Most készülök egy Misereré-t és Alleluia-t írni a King's Singers együttes számára.

- *Ezen kívül min dolgozol még?*

- A nyáron írtam egy vonószekari darabot *Tristia* címmel, magyar címén: Maros-síratót. A szegedi kamarazenei napokon kellett volna elhangzania a kolozsvári kamarazenei előadásában, de aztán a kolozsvári vendégszereplése elmaradt, így a darab bemutatója is elhalasztódott.

- *Úgy látom, mintha a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején a magyar zeneszerzésben a lefelé ívelés tendenciája mutatkozna meg.*

- Nehéz kérdés, s még nehezebb rá röviden válaszolni. Ha valaki a múlt században, a tízes évek végén, húszas évek legelőjén a bécsi zenei élet iránt érdeklődött volna, biztosan azt a választ kapta volna, hogy – sajnos – nincsenek már igazi alkotók. Schubertől úgyszólván senki sem tudott, Beethoven évek óta nem szólalt meg, joggal hitték, hogy alkotóereje kiapadt. Aztán a húszas évek közepén sorra előkerültek az utolsó szonáták, az utolsó vonósnyegyesek, a IX. szimfónia. Talán ilyen a mi mostani helyzetünk is. Világszerte új hangot keresnek a zeneszerzők, s a valóban új hangnak esetleg évtizedekre van szüksége ahhoz, hogy kiérlelődjék. Más volt a helyzet az ötvenes évek végén, a hatvanasok elején. Az a hang, ami akkor megszólalt, lényegében tízhúsz éve lappangott már, kereste a nyilvánosságra törés lehetőségét, amit akkoriban belső és külső erők egyaránt gátoltak. Nem tudhatjuk, mi van a zeneszerzők fiókjában. A művek bemutatása is sokkal késedelme-

sebb, mint azelőtt volt – legalábbis az élvonalbeli zeneszerzők esetében. Durkó zongoraversenye például már rég ki van nyomtatva s még mindig nem hangzott el.

Azt hiszem, az az érzésem, hogy a magyar zeneszerzés hanyatlóban van, nem annyira a zeneszerzés tényleges állapotából táplálkozik, mint abból, hogy a magyar hangversenyéletben egyre kevesebb szerepet szán nekik. Hónapok telnek el egyetlen magyar bemutató nélkül, s azok a művek is, amelyek kiálltak a közönség, a kritika próbáit, azok is lekerülnek a hangversenyek műsoráról. Az idelátogató zenekarok, együttesek majdnem mindig hoznak valamit hazájuk új zenei terméséből. Ha a Filharmónia statisztikát készít arról, hogy hány élő zeneszerző művét tüzték műsorra, statisztikája megnyugtató lesz. De a hiányzó magyar szerzők és olyan idegen szerzők helyett, akik az új zene fontos darabjait írták meg, mai kubai és brazil gitármuzsikát, görög vagy lett kamarazenét lehet majd találni benne. Nem szeretném, ha félreértenél: az ilyen nem túlságosan fontos zeneszerzőknek a bemutatása, egy nálunk ismeretlen zenekultúra antológia-darabjainak a feltehetően hiteles megszólaltatása nagyon fontos lehet, de semmiképp sem helyettesítheti a valóban lényeges szerzők műveinek idejében való megismertetését. S nagyon szeretném hangsúlyozni, hogy ennek a megismerkedésnek valóban idejében kellene megtörténnie. Az elkésett bemutatók olyanok, mint a kerék dátumú halál-évfordulók alkalmával írt megemlékezések. Azzal, hogy a Korunk zenéje sorozatban egy-egy szerzői estet szentelünk a mai zene világnagyságainak, s ezeken húsz-huszonöt évnyi késéssel eljuttatjuk egy-egy mester néhány művét (mint tavaly például Messiaen-ét) – tulajdonképpen nem bevonjuk azokat a hangversenyélet folyamatosságába, hanem kirekesztjük onnan, muzeális tárgyakká változtatjuk az élő zenét.

Ott tartunk, hogy a mai zenének olyan – a közönség által is megbecsült – klasszikusai, mint például Stravinsky egy-egy fiatalkori művel vannak rendszeresen képviselve a hangversenyéletben, új utakat mutató jelentős műveinek nagy része még meg sem szólalt. – Mindezt azért mondtam el, mert összefügg azzal a kérdéssel, hogy van-e valamilyen hanyatlás a mai magyar zeneszer-

zésben. Amit te hanyatlásnak érzékelsz, annak is lehet következménye, hogy a mai magyar zene, ha egyáltalán megjelenik a hangversenydobogókon, nem a kortársakkal való természetes összehasonlítás lehetőségével, hanem a kortársaktól elszigetelten jelenik meg, s így teljesen lehetetlenné válik annak megítélése, hogy egy bizonyos stíluskörön, bizonyos törekvéseken belül jobb-e, mint a társai, vagy rosszabb-e náluk. Ezen a helyzeten próbálnak segíteni az Új Zenei Stúdió tagjai, akik maguk gondoskodnak műveik előadásáról, s így nemcsak az esetleg elnagyolt előadásokat kerülik el, hanem viszonylag gyakran, s a kivétel tekintetében elsőrangúan szólaltatják meg műveiket. S ahogy látom, ez a közös munka szoros baráti kapcsolatot is teremt a Stúdió tagjai között, s ezt nagyon lényegesnek érzem. Mert annak, hogy te bizonyos hanyatlást érzékelsz a mai magyar zeneszerzésben az is oka, hogy megszűntek, szétzilálódtak a szoros baráti kapcsolatok. Mindenki a maga útját próbálja járni. A magyar zene nem lép olyan baráti kapcsolatokkal, a közös törekvésekben való hittel szentesített egységként a világ elé, mint azelőtt tíz-tizenöt évvel. A kortársakkal való kapcsolatot nem egy jól működő, a közönséget és a zeneszerzőt egyformán befolyásoló zenei élet teremti meg, hanem kinek-kinek a véletlen adta ismerkedési lehetőségei.

Az egészséges befogadás lehetőségeit nehezíti a zenekritika helyzete is. Az a hetenként rendelkezésre álló fél hasáb vagy egy hasáb, amit a napilapok (s ott sem mindegyik) a zenekritika rendelkezésére bocsátanak, nem alkalmas arra, hogy a közönséget tájékoztassa, a műveket elemezze. Teljesen mindegy, hogy ki a kritikus, a szűk terjedelem még azt sem teszi lehetővé, hogy egy hét hangversenyeinek a műsorát, a közreműködők nevét felsorolják. Az egyetlen szakfolyóirat a *Muzsika* is legalább háromhavi késéssel tudja csak követni a művek bemutatását. Mindezeket a nehézségeket azért sorolom, mert nem biztos, hogy a zeneszerzés hanyatlik, de az bizonyos, hogy az iránta való érdeklődés, társadalmi megbecsülése egyre kevesebb. Különösen súlyosan érinti ez a fiatalokat. Műsorra kerülniök is nehéz, műsoron maradniök szinte lehetetlen, s a közönség és a kritika állandó visszaigazolásai nélkül nem biztos, hogy

egészségesen, természetesen alakul pályájuk. Félő, hogy a világ zenei vérkeringésébe való bekapcsolódás helyett megint a járt út kényelmét, a már ismert darabok végtelen ismételtetését választjuk, ami akkor sem vezet jóra, ha a darabok jó része remekmű, s az előadók néha világnagyságok. Egy egészséges zenei életnek bizonyos, hogy vannak ünnepi pillanatai, de meg kell hogy legyen benne a muzsikusz társadalomnak az az állandó küzdelme is, hogy az új hangot a közönséggel elfogadtassa. S az új hangra érett közönség számára a nagy remekművek is új arcukat mutatják, mást talál bennük, mint száz-százötven évvel ezelőtti hallgatóságuk. Ne felejtjük, hogy a megszentelt remekművek nagy része a maga korában botránykőnek számított! De ne hidd, hogy azt képzelem, hogy határainkon kívül lényegesen jobb a helyzet.

Amennyire ismerem, talán a lengyel zeneszerzésnek sikerült magára hívnia a figyelmét. Igaz, hogy az új művek bemutatói ott is a Varsói Ősz tíz napjára sűrítődnek össze, de sikerült ennek a tíz napnak olyan tekintélyt szerezniök külföldön és, belföldön egyaránt, hogy a hangversenyek zsúfolt házak előtt hangzanak el, a művek sorsa közüggé vált. S ami talán még az új lengyel bemutatóknál is lényegesebb: a Varsói Ősz közel háromévtizedes fennállása alatt az új zene klasszikusainak, Stravinskynak, Bartóknak, Schoenbergnek, Webernek és a többi korszakos mesternek valamennyi fontos művét – ha nem valamennyi művét – előadták, s az élő kortársak közül is na-

gyon sokan szerepeltek a műsorokon lényeges művekkel és elsőrendű előadókkal. Ennek köszönhető, hogy a lengyel közönség sokkal értőbb, türelmesebb az új művészet befogadásában, mint a miénk. Igaz, nálunk sok évtizedes – ha nem évszázados – késést kellene behoznunk, s szomorú jellegzetességként kell megemlítenem, hogy még a háború után is nehéz volt Bartók zenéjét elfogadtatni. A zenésztársadalom ebbeli igyekezetének a zsdánovi művészetpolitika éveitől még új gátat is szabtak. Manapság pedig, amikor a muzsikuszvilág közkeletű munkásai a legrosszabbul fizetett szellemi munkások közé tartoznak, nehéz tőlük azt kívánni, hogy a zenekari munkájuk, tanítás, filmzenék és hangfelvételek alkalmi munkái közt örlődve még arra is legyen energiájuk, hogy új műveket tanuljanak, kialakítsák ezek előadási stílusát, megteremtsék e stílus hagyományait, s annyiszor, s oly vonzó előadásban vigyék a közönség elé az új zenét, hogy az valóban megszeresse, felismerje az értékeit.

– *Milyennek látod e tekintetben a magad helyzetét?*

– Kivételesen szerencsésnek érzem. Azokhoz a karmesterekhez és együttesekhez, akik darabjaim bemutatását vállalják, régi barátság köt. Szeretettel és odaadással foglalkoznak a partitúráimmal, nem egy jobb megoldást az ő munkatársi közreműködésüknek köszönhetek.

VÁCZI TAMÁS

Részlet

*Mintha most a pillanat,
Üres papír lenne,
Össze-vissza sorokat
Kötözök a csendbe.*

VÖRÖS ISTVÁN

AMERIKAI ZENE EURÓPAI SZEMMEL

Az itt vázolt jelenség jobb híján s főként eredete folytán kapta a *free jazz* elnevezést. Azt is meg kell mondani, hogy e sorok írója érzi leginkább, mennyire elégtelen a körülírása s főleg a magyarázata ennek a zenei jelenségnek, melyet egyébként amerikai képviselői nem is *free jazz*-nek, hanem „*new thing*”-nek vagy éppen „*intergalactic music*”-nak neveznek. Az írás apropója, hogy az elmúlt év során Győrött vendégszerepelt a kaliforniai *Rova Saxophone Quartet*, a kortárs jazz egyik legizgalmasabb együttese. Koncertjük egyike volt azoknak a kivételnek, melyek erősítik a szabályt: a magyar kortárs zenekultúra, s ezen belül az avantgarde jazz elszigetelt helyzetben van, még akkor is, ha ez az elszigeteltség viszonylagos. Félő, hogy akik oly gyakran sajnálkoznak Adyval, mondván, hogy „mi mindig, mindenről elkésünk”, most ismét rosszul állították be iránytűjüket, s miközben korszerűsége törekednek a legkülönbébb irányokban, nem veszik észre, hogy korszakunk egyik legérdekesebb zenei áramlata hogyan hódítja meg a zeneművészet eddig ismeretlen területeit, kifejezési lehetőségeit, s másfelől a fiatal, már-már XXI. századi közönséget.

Lehetségesnek tartom, hogy itt egy zenei korszakváltás még aránylag kezdő mozzanatai bontakoznak ki, mely korszak végkifejlete egyelőre beláthatatlan. Azt is csak utólag értjük meg – hogy zenetörténeti példákra utaljak –, mit jelentett például az *Ars nova* művészetének feltűnése annak idején, a gregorián hatalmas kultúrájának árnyékában, vagy milyen messzemenő következményei lettek a protestáns korál felbukkanásának a zenetörténet folyamatában. A *Rova Quartet* négy szaxofonos, akikről most egyebek közt szó van, már pusztán megjelenésével is figyelmeztet: ne gondoljuk, hogy a zene stílári fejlődése és a mögötte meghúzódó emberi mentalitás, életérzés folytonos alakulása egy pillanatra is megállhat. Jaj annak, aki egy kicsit is leragad, s nem követi a mindig mozgó szellemáramlatokat! Vészes provincializmusba süllyed, s észre sem veszi, hogy „mi mindig mindenről elkésünk”.

Mondom: pusztán megjelenésével, s arra gondolok, egy jelenséget, legyen az akár egy tárgy, akár bármiféle műalkotás vagy – mint esetünkben – négy élő muzsikussal, a vizuális jegek alapján, első meglátásra meg lehet érezni, föl lehet ismerni, pontosan a jelenség atmoszférája okán. Mindannyian láttunk már barokk zsabót és parókát, rokokó árnyképet, fehéríng-nyakkendőt vagy épp farmernadrágot: a stílusok halnak, a muzsika él.

A JAZZ-HAGYOMÁNY ÉS MEGHALADÁSA. Jelen esetben a jazztörténetnek azt a szakaszát vizsgálom, mely a jazz némely legújabb eredményét – így a *Rova Quartet* zenéjét is – határozottan a stílárián legújabb kortárs zenék némelyikének határvidékére sodorta. Ez az időszak viszonylag rövid, csupán húsz–huszonöt éves, kezdetét az ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére tehetjük. E periódust nevezi a jazztörténet a *free* korszakának. A *free jazz* első jelentős korszakáról, a hatvanas évek haladó amerikai néger zenéjéről könyveket írtak már, mára jazztörténetté vált ez is, még akkor is, ha megalapozó muzsikussainak nagy része még él és aktívan dolgozik. Másfelől éppen ebből következik, hogy e műfaj sem maradt meg eredeti állapotában, hanem folyvást új és új – földrajzi és zenei – területeket hódít meg.

De mi tette lehetővé a jazz forradalminak nevezhető megváltozását? Melyek azok a zene-technikai eszközök, melyek teljesen újszerű kifejezésmódhoz vezettek? S végül mik ennek az új kifejezésmódnak a legjellemzőbb sajátosságai?

A *free jazz* egyik fő vívmánya, hogy megszabadítja a jazzmuzsikussokat azoktól a kötöttségektől, melyek a jazzt korábban inkább a könnyűzenéhez kötötték: a tánczene ritmikái sztereotípiáitól, később az impresszionista zenéből kölcsönzött harmóniáktól, az improvizáció harmóniai és formai meghatározottságaitól, s még sok más olyan kólontól, mely

gúzsba kötötte a muzsikus fantáziáját. Így vált lehetségessé teljesen új utak, technikák felfedezése, de ezalatt századunk műzenéjének történetében is rengeteg analógiával kínálkozó változás történt. Ez azért hangsúlyozandó, mert a mai világban – s a zene világában is – egy soha eddig nem ismert kölcsönhatás tapasztalható, napról napra egymásba olvadhatnak a kortárs zenék legújabb eredményei, új szintéziseket téve lehetővé. Van persze példa a merev elzárkózásra is, mind a „komoly zene”, mind a „jazz” képviselői részéről – *Cecil Taylor*, a modern jazz egyik legmarkánsabb újító egyénisége például úgy nyilatkozott, hogy őrá *egyáltalán* nem hatott az európai zene –, ezeket azonban nem szabad nagyon komolyan venni, hiszen ha másképp nem, akkor tudat alatt hat egymásra a kor sokféle zenei irányzata. Közismert dolog, hogy mennyire rányomta bélyegét a hatvanas évek gondolkodásmódjára például John Cage vagy Morton Feldman tevékenysége, vagy milyen közvetlen és közvetett hatást jelentett és jelent az elektronikus zene megszületése az ötvenes évek óta. Vegyünk egy-egy példát a zenei stílus legfontosabb faktorainak megváltozására:

ANALÓGIÁK A XX. SZÁZADI MŰZENE ÉS A FREE JAZZ VONATKOZÁSÁBAN. Első helyre kerül a zenei hangrendszer kérdése. A dodekafónia és a vele párhuzamosan kialakuló jelenségek, újszerű tonalitás-koncepciók, stb. elmélete és gyakorlata következtében az európai műzene területén a XX. század eleje óta másféle viszonyulás alakult ki a zenei melódia-, illetve harmóniaképzéssel kapcsolatban. Ez a viszonyulás rokonítható a free jazz muzikusok melódiai és harmóniai felfogásával, mely szintén szabadulni látszik a pentatonikus, diatonikus, majd modális harmónia-koncepcióktól. A free muzikusok némelyikénél – így a Rova Quartet szaxofonosainál is – egyaránt megfigyelhető, hogy mind dallami, mind pedig összhangzásbeli síkon gyakran távol tartják magukat a zenetörténetben, illetve a jazztörténetben már feltárt és kiaknázott melódiai, harmóniai fordulatok, stílusjegyek használatától: eddig nem ismert és nem használt mind dallam-, mind pedig harmóniakezelésük. (Megjegyzendő, hogy mindez együtt jár bizonyos kifejezésbeli, artikulációs változással is, melynek következtében a nem temperált hangrendszerek tartományába lépnek át a muzikusok.) Itt tehető egy stílus szempontról igen fontos megfigyelés: a szabad jazz improvizációban a muzikusnak nincs megszabva pontosan, milyen kifejezésbeli eszközöket használhat, az azonban rögtön felismerhető, ha egy pillanatra bár, de stíluson kívüli, stílusedigén megoldással él, vagyis az improvizáció mozgásteré maga nem meghatározott, mozgásterének korlátai, határai azonban nagyon is pontosan megjelölhetők, érzékelhetők. A stílusesszók kiválasztása tekintetében egyértelműbb tehát a tiltás mozzanata mint az állításé, a free jazz-improvizáció *indirekt* módon meghatározott.

Némelyek a webernizmus után már a hangrendszer összes lehetőségének végső kiaknázottságáról s éppen ezért használhatatlanságáról beszélnek s ezzel összefüggésben arról, hogy a dallam és harmónia eddigi szerepét valami másnak kell felváltania a jövőben. A már említett John Cage például – igaz, az elektronikus zene megjövendölésével kapcsolatban – így érvel *Silence* című tanulmánykötetének egyik helyén: „Amíg a múltban az ellentétesség alapja a diszszonancia és konszonzancia között volt, a közeljövőben ez a zaj és az úgynevezett zenei hang(zás) között lesz”. Vessük csak ezt az elvét össze a háború utáni európai műzene számos darabjával vagy a free jazz azon gyakorlatával, mely a „világos” és „homályos” részek szembeállítását – ami a feszültségteremtés egyik fő eszköze s ezért egyben fontos formaalkotó tényező is –, éppen a különösen bonyolult poliritmikájú ritmusszekció előtérbe állításával (zaj) vagy a dallamjátszó hangszerek szerepének kiemelésével (zenei hangzás) éri el. Amíg például – hogy egy másik esetre célozzak – *Xenakis* vagy *Penderecki* kidolgozzák zenei stílusuk egyik jellemzőjét, a dallami és összhangzásbeli értelemben egyaránt érvényes cluster-technikát, addig a már említett *Cecil Taylor* vagy *Szabados György* ugyanebben a szellemben, ugyanezzel a zenei technikával zongorázik.

A zenei formavilágot érintő változások rendkívül sokféle megoldást eredményeznek a zenetörténet második világháború utáni szakaszában. A mi szempontunkból most a hagyományos zenei formák kötetlenebbé, nyitottá válását kell elsősorban szemügyre vennünk, ez kínál analógiákat a free jazz tekintetében. Próbáljuk meg világosan megrajzolni a

fokozatokat, melyek a teljesen determinált zeneműtől úgyszólván a teljesen determinálatlanig vezetnek. Először említést kell tenni arról, hogy még egy minden egyes porcikájában meghatározott mű sem hangzik el kétszer ugyanúgy. Az egyes interpretációk eltérő volta azonban nem érinti a mű formai szerkezetét. Már több rugalmasságot, hajlékonyságot eredményez az úgynevezett korlátozott aleatória bevezetése a zenébe, mely *Lutoslawski* nevéhez fűződik. Az aleatorikus technika műzenei alkalmazása, tehát a véletlen hatásának bevonása egy zenemű létrejöttének folyamatába tulajdonképpen abból a felismerésből fakad, hogy a hagyományos ritmusnotáció alkalmatlan a valóságban lehetséges és létező ritmikái „finomságok”, mikrintervallumok rögzítésére. Érdeemes felidézni, hogyan vélekedik *Duke Ellington* a jazz-zongorista ugyanerről a problémakörrel: „egyik tanulmányában azt az érdekes kísérletet teszi, hogy kottaképpen rögzíti meg a »hangzó« dzsesszt. Az egyik oldalon tehát közli azt a formát, amelyben *megjelent* az illető darab, a másik oldalon pedig azt, ahogyan elhangzik. Hozzáteszi, hogy még a rendkívül bonyolult, már-már olvashatatlan ritmusú kottaszöveg is csupán az egyik megszólaltatási lehetőség, ezen felül még ez is csupán szimplifikálás, mert a valóságos, élő dzsesszt, kottairásunk jelenlegi fejlettségi fokán *teljesen lehetetlen megrögzíteni!*” (Pernye András *A nyilvánosság* című könyvéből). *Lutoslawski* egyébként aleatorikus módszerét nemcsak a ritmika területén alkalmazza, hanem a hangmagasságok szervezésénél is (ezt hívja aleatorikus ellenpontnak), ez azonban olyan sajátos zeneszerzői műhelyprobléma, mely jelenlegi témánktól távolabb esik. Az itt említett korlátozott aleatorikus kompozíciós technika még mindig nem eredményezi a zenei forma nyitottá válását, legföljebb az egyes, meghatározott formai funkciójú részekben *belül* tesz lehetővé bizonyos fellazulást. Egyébként, mint a fentiekből kiolvasható, pontosan a ritmika az a terület, ahol a hangzó jazz poliritmikus bonyolultsága megelőzi azokat a műzenei kísérleteket, melyek a ritmusvilág mikrostruktúráját a lehető legnagyobb differenciáltság szintjére juttatták.

Lényegesebb formai változásokat eredményez a felcserélhető formai elemek alkalmazása egy zenemű keretein belül. Itt már az előadótól függ, hogyan realizálja a komponista elképzeléseit. Természetesen a zenei anyag rögzítettsége is mutathat eltéréseket egymástól. Végül hadd utaljak néhány konkrét s meglehetősen extrém esetre. A legszélsőségesebb ezek közül is bizonyára Cage példája. *4' 33"* című hírhedt művében a darab „formája” (pontosabban mondva kerete) maga a megszabott időtartam, s a „mű” hangzó anyaga mindaz a konkrét zaj, zörej, ami az anti-darab előadása, illetve nem előadása során a hallgató füléhez eljut. A műzene egyik szintén aránylag újkeletű gyakorlata a grafikus notáció használata. *Earle Brown* és több más „komponista” némely kottája a megszokott hangrögzítés helyett vizuális impulzusokkal próbálja az előadóból az általa elképzelt zenét kiszuggerálni. A komponista szót azért tettem fent idézőjelbe, mert itt talán már sokkal fontosabb szerep jut az előadónak, mint a zeneszerzőnek...

Az európai szerzők közül hadd hivatkozzam még *Karlheinz Stockhausen*ra, aki viszont *Aus den sieben Tagen* című darabjában nemcsak vizuális, hanem elsősorban verbális instrukciókat ad muzikusainak: „Játssz egy hangot, addig játsszad, míg nem érzed, hogy abba kell hagynod”, stb. Mi ez, ha nem az előadó, az improvizátor muzikus spontán zenei reakcióira történő hagyatkozás? S hogyan jutott idáig a műzene, az európai avantgarde neves képviselője? Az értelemre apelláló, konstruktivista s rendkívüli módon ezoterikussá vált kortárs zene némely zeneszerzője pontosan a feltétlen őszinteséget, a kifejezés közvetlen erejét, s mondjuk ki, mindezek legfőbb zálogát, a zenélés improvizatív jellegét „irigyl meg” a jazztól s az összes improvizáción alapuló zenei gyakorlattól. Emlékeztethetünk még egyszer *Pendereckire*, aki eltérően sok más kortársától felismeri a műfaj újszerűségét és megírja *Actions* című művét jazz-zenekarra, mely az első kísérletek egyike a műzene történetében arra, hogy a modern jazz és a kortárs zene szintézisét hozza létre. (A darabot, mely teret nyit az improvizációnak, a *Globe Unity Orchestra* és a *New Eternal Rhythm Orchestra* játszotta elsőnek.)

Ezzel szemben mit mondhatunk a free jazz gyakorlatáról? Fordított sorrendbe rendezve, a free jazz a komponált és rögtönzött részek arányai, a formai megoldások tekintetében a következő fokozatokat ismeri és használja: a teljesen szabad improvizáció. A jazzmuzsiká-

ban hagyományoszerűen él a jam session gyakorlata, mely az éppen egy helyen fellépő, találkozó muzsikuskok tetszés szerinti közös zenélését teszi lehetővé. Mi történik azonban akkor, ha a legújabb stílusban és a kortárs zenei irányzatokban egyaránt otthonosan mozgó muzsikuskok téma nélkül, mindenféle megállapodás nélkül elkezdnek együtt játszani? Az így születő zenének valójában csak a technikai képzettség, a használt hangszerek összessége és az adott muzsikuskok tudása és fantáziája szab határt. S ha a szóban forgó improvizatőrök ráadásul komoly művészi elgondolással is rendelkeznek, akkor létrejöhet valami addig valóban soha nem hallott zene. Konkrét példaként említhetem a Magyarországon vendégszerelt amerikai Anthony Braxton és a Szabados-trió egyszeri és megismételhetetlen hangversenyét (vö. *Braxton Győrben*, Vigilia 47. évf. 10. sz.). Ezek a muzsikuskok valamiféle új, közös zenei világnyelven tudtak egymással kommunikálni, zavartalanul.

Kevéssel kötöttebb megoldás egy zenei darab kereteit rögzíteni. Ilyenkor konkrét, leírt dallamokat, karaktereket, stb. kapnak a muzsikuskok, melyeket azután egyéni rögtönzéikkel ötvöznek hangzó egészé, előre meghatározatlanul és láthatatlan utakon keresztül. A kollektív rögtönzés szükségessé teszi a szabad improvizáció strukturális szabályozását, keretbe foglalását, mely vonatkozhat egy zenei szakasz ritmikai jellegére, dallamának, tonalitásának, tonális centrumának rögzítésére, az előadásmód milyenségére, a tempó behatárolására, stb.

WORLD MUSIC ÉS METALANGUAGE. Nem lehet célul kitűzni most a free jazz teljes, mindent kimerítő stílári meghatározását. Azt sem részletezhetem itt, hogy a free jazz mint „skatulya”, mennyire alkalmas vagy alkalmatlan a belegyömöszölt zenei jelenségek egységesítő körülhatárolására. Véleményem szerint a Rova Quartet már mint a free korszak új, második (netán harmadik?) nemzedéke lép fel a hetvenes évek végén. Első hallásra is megállapíthatjuk, hogy a kvartett a szaxofonjáték Coltrane–Coleman–Shepp–Braxton vonulatát folytatja. Gyanítható, hogy leginkább a chicagói zenészek (The Chicagoans), valamint Anthony Braxton felfogásmódja áll hozzájuk legközelebb. Braxton „world music” koncepciójának lényegére céloztunk már fentebb. A „world music” (világzene) nyelvezete, a „metalanguage” (metanyelv) valamiféle egyetemes, minden kultúrkörből származó muzikus számára érthető és érvényes zenei nyelvezet kíván lenni. Ez az euro-amerikai kiindulású zenei jelrendszer magába foglalná tehát az afrikai, ázsiai, indiai, arab, stb. hagyományt éppúgy, mint bármely más fellelhető, integrálható zenei nyelvet. Avagy megfordítva: a metalanguage olyan zenei nyelvi keret, melyen belül ki-ki megütheti saját, sajátos hangját: a néger éppúgy, mint a fehér, az amerikai éppúgy, mint az európai, a nyugati éppúgy, mint a keleti.

NÉHÁNY GONDOLAT AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL, ÉS... A fentiekből világosan kiolvasható, hogy akár a muzsika hangrendszerbéli tulajdonságairól, akár formai megoldásairól vagy bármely egyéb jellemvonásáról kezdünk gondolkodni, előbb vagy utóbb, de biztosan az improvizáció, a zenei rögtönzés kérdésébe ütközünk. Az improvizatív jelleg a jazz legfőbb jellemzője, középponti kategóriája. Ez azonban a jazz korszakainak függvényeként mindig más módon érvényesült és érvényesül a jazztörténetben. Volt, amikor fő szerepe egy megadott dallam körülírása, földízítése volt, máskor egy adott formarész harmóniamenetek által determinált megvalósítása, a free korszakban jut el végül a jazz improvizáció arra a szintre, hogy immár „szabaddá” válva a legkülönbébb tartalmakat közvetítheti. De mi okból nevezzük szabadnak ezt a fajta improvizációt? Talán azért, mert a fentiekben bemutatott értelemben valóban mentesülhet szokásos megkötöttségeitől: melodikai, harmóniai, ritmikai és formai tekintetben egyaránt. Meghatározó tényezőit máshol kell keresnünk: a muzsikusk, a rá ható körülmények (társadalmi szféra), a stílusát befolyásoló előzmények (képzettség, művészi, stílári hatások: esztétikai szféra) és adottságok (etnikai-lélektani szféra) folytán, valamint az önmaga elé állított eszmények, az esztétikumról vallott nézetei, a világ egészéről alkotott elképzelései révén nagyon is meghatározott, akár tudatosan ez benne, akár nem.

Melyek a free jazz korszakának általánosnak mondható jellemzői? A második világháború következtében – Európában éppúgy, mint Amerikában – teljesen megváltoztak a művészetek esélyei, lehetőségei, átértelmeződtek az ábrázolható „tartalmak” és az ábrázolás eszközei, módszerei. A művészet háttérül szolgáló társadalmi szféra jellemzői közül meg kell említeni a totalitarizmus térhódításának tényét s ebből fakadóan az egyénben megjelenő létbizonytalanság és szorongás érzését. Ezzel egyidejűen a demográfiai robbanásra visszavezethetően soha nem tapasztalt eltömegesedés jellemzi az emberiséget, a nagyvárosi életmód eddig soha nem volt léthelyzet elé állítja az egyes embert, s ezzel együtt kialakul benne az elszemélytelenedés tudata és érzése. Tehetetlenséget érez az egyes emberekkel tömegként bántó, a tömegeket pedig tetszése szerint manipuláló hatalmi gépezettel szemben. A spontán társadalmi mozgalmak, függetlenül azok tartalmától s céljaitól csődöt mondanak: mozgalmak ellenére sem nagyon változik meg a feketék helyzete, szerepe az Egyesült Államok társadalmi szerkezetén belül, szinte feleslegesnek bizonyul minden tiltakozás például a vietnami háborúval kapcsolatban (állítólag a Rova Quartet egyik darabja is ennek jegyében született), nem ér el különösebb eredményeket a nyugat-európai diákmozgalom sem, és a példákat tovább sorolhatnánk. Látványos következménye a társadalmi harc lehetetlenségének az anarchizmus és a terrorizmus térnyerése, vagy a különböző önpusztító szerek elterjedése világszerte. Az anarchizmus szelleme, a fentiekből lecsapódó, sokszor a nihilizmusba torkolló életérzés nyomot hagy azután a korszak művészeti mozgalmában éppúgy, mint ahogy – s ez már egy más természetű szempont – a freudizmus népszerűvé válása is rányomja bélyegét a művészeti produktumokra. Itt említjük meg azt, amire Cecil Taylor figyelmeztet bennünket: a jazz-improvizáció egyben *önanalízis* is, melynek során egy szinte teljesen automatikussá vált mechanizmus (a muzsikus hangszeres tudása s hangszeres tudásának „összenövése” a megélt, kifejezésre váró tudat alatti tartalmakkal) segítségével az improvizátor önnön belső valójának egyre mélyebb – sokszor démonikus – rétegeit tárhatja fel. Ilyen értelemben nevezhetjük a free jazzt pszichoanalitikus zenének.

Mindenesetre a korszak alaphangvétele a diszharmónia: a társadalmi és lélektani feszültségeket a maguk feloldhatatlanságában ábrázolja a művészet. Kialakulhatnak például a zenében, az egyes darabokon belül olyan végtelen szituációk, mikor úgyszólván minden közvetlen dallamkeret, értelmezhető modell tiltás alá kerül bizonyos zenei-pszichikai okok folytán, ilyenkor következik el a kifejezés „artikulálatlanná”, „gesztusszerűvé”, „agresszív”, stb. válása, amikor is az emóció, keresve adekvát kifejezésbéli eszközét, zenén túli, vagy zene alatti, biológiai-pszichikai szintre süllyed-emelkedik; vinnogyássá, hörgéssé, tiltakozó bömböléssé vagy szenvedő kiáltozássá válik. Ha pedig a hideg értelem felől közelítünk mi voltunk adekvát kifejezhetetlensége felé, akkor jutunk el a free jazz területén is a mondandó feldarabolásán, széttöredezésén keresztül a dadogásig, onnan pedig a kimondhatatlan kimondásáig, a megtestesített, megszólaltatott csendig. Amit nem tudunk elmuzsikálni, arról „ne muzsikáljunk”, mert muzsikálni mégiscsak kell...

... **ÉS A KOLLEKTÍV IMPROVIZÁCIÓRÓL.** A kollektív improvizáció gyakorlata egyáltalán nem újdonság a zenetörténetben és a jazztörténetben sem, most mégsem foglalkozhatunk ezekkel az előzményeknek tekinthető dolgokkal, melyeknek szerepe teljesen más volt a népi zenekultúrákon belül vagy a jazz korábbi korszakaiban, mint a *free* korszakában. A Rova Quartet esetében több önállóan, szólisztikusan rögtönző egyéniség zenén belüli kölcsönhatásáról, e kölcsönhatások sajátosságairól mondhatjuk el meglátásainkat. Az együttes hangszeres felépítésével kapcsolatban három fő megállapítást tehetünk. Az első és legegyszerűbb ezek közül, hogy mind a négy muzsikus szinte kizárólag ezt a különös múltú és zenetörténeti funkciójú hangszert: a szaxofont használja. A szaxofon különös adottságai folytán rendkívül árnyalt hangszinképzésre és frazírozásbeli, agogikai megoldások egészen széles skálájának megvalósítására képes, az emóciók zenei kivetítésének különösen kifinomult instrumentuma. Másodszer a hangszer családjának minden tagját használja a kvartett (a szopráninótól egészen a baritonig) és leggyakrabban éppen a klasszikus négyzólamúságra emlékeztető szoprán-alt-tenor-bariton felosztásban. Ezért zenéjünkben előtérbe kerül

a polifonikus gondolkodásmód. Miként a vokális zenében vagy a vonósnegyes művészetében, a Rova Quartet esetében is a legkülönfélébb összetételek válnak lehetővé a hangfajok által betöltött funkciók, szerepek esetében: szóló, duójáték, basszus kíséret, töltelékszólások vagy polifonikusan kezelt szólások technikája. S harmadszor a ritmusszekció hiánya. Közismert, hogy milyen középponti szerepet játszott és játszik a jazzben a zene ritmikai dimenziója. Ennek megfelelően a jazz kimunkálta saját használatára a meglehetősen széles skálájú ritmushangszer-arsenált. Ritmusszekció nélkül elképzelhetetlen (volt) jazzt játszani, s ekkor jön egy kvartett csupa szaxofonból. A ritmusszekció funkciója a jazzben többek között a következő: kerete, mintegy melegágya a zenei improvizációnak, az idő zenei anyaggal, „masszával” történő kitöltésének fő eszköze és a jazz fő jellemzőjének, a forró, sodró ritmikának a biztosítója. Hogy a szaxofonkvartett esetében a ritmusszekció hiányának mik a következményei? Először, hogy a háttér, a „ritmikus függöny” helyébe a *csend* lép, s ez a jazz hangzásvilágához viszonyítva fokozott hangsúlyt ad minden megszólaltatott hangnak. Másfelől: a hangszereseket regiszterek szerint a már vázolt különböző értelmű funkcionálódásra készíti.

Gyakran alkalmazza a kvartett a ritmusszekció helyettesítésére az ad libitum ismételtetéses technikát is, ami – ha már csak ketten játszzák is – a ritmusszekciót egyenértékűen helyettesítő ritmikus textúra léttrejöttéhez vezet. Ez azonban a hagyományos ritmikai szövedékhez képest rendkívül újszerű, hiszen nem nélkülözi a hangmagasságok játékának paraméterét sem. Ritmikai tekintetben a kvartett egy négy időközpont szerint egyszerre gondolkodni és komponálni képes zeneszerzőhöz hasonlítható. A paralel használt tempók sokféleségéhez és sokrétűségéhez hozzá kell még képzelnünk azokat a kibogozhatatlanul szövevényes lehetőségeket, melyek az egymástól független tempóváltásokból, fokozatos gyorsulásokból-lassulásokból, stb. erednek. A tempó kérdése azonban nyilvánvalóan összefügg a zenei karakterek kérdésével. Karakteren itt a kifejezőmód milyenségét, hangvételét, sőt – élő organizmusról lévén szó – *jellemét* értem. Az egyes szólások a kollektív improvizáció folyamatában különféle módon *viselkednek*. Ha feltételezzük, hogy négy különböző jellem a hangzó muzsika álarcába öltözöttén hogyan képes hatni egymásra, befolyásolni, gátolni-ösztönözni egymást, s így mindig új, előre soha nem látott mederbe terelni a zene folyamatát, elképzelhetjük, milyen zenei *élőlények* jöhetnek-jönnek így létre, melyek azután a biológiai-lélektani organizmusok bonyolultságának megfelelő zenei tartalmakat képesek közvetíteni. Mint afféle – Földünkön igen gyakran előforduló – marslakók, képzeletbeli szellemi lények hadakoznak szemünk láttára, fülünk hallatára. Az egyik ágál, a másik hadonászik, a harmadik bosszankodik, magyaráz, lustálkodik, nyavalyog, dühöng, zsörtölődik, no és tesz, „mond” olyat is, melyre egyáltalán nincs szavunk.

A SZERKESZTŐSÉG KÖZLI: Kérjük kedves munkatársainkat, hogy lapunknak szánt kéziratokat két példányban (egy másolattal) és a szabványnak megfelelő gépeléssel (egy oldalon 25 sorral, egy sorban 60 leütéssel, kettős sorközzel, megfelelő margóval) küldjék be, mert ezzel egyrészt megkönnyítik a nyomdai korrektúra munkáját, másrészt megkímélik a szerkesztőséget a kéziratmásolás többlet-költségeitől. – Kéziratokat és illusztrációkat, amelyeket nem mi kérünk, vagy előzetesen nem beszéltünk meg, nem őrünk meg és nem küldünk vissza. – Szerkesztőségi fogadóórák: hétfő, kedd, csütörtök 9–15,30 óráig.

AZ EMBERI JOGOK ÉS AZ EGYHÁZ

A szabadság vágyát egyes személyek és csoportok sokszor kifejezték a történelem folyamán, de az rendszerint nem volt más, mint szabadulni akarás valamilyen nyomasztó helyzettől. Törzsek, népek, államok törekedtek függetlenségre, rabszolgák és jobbágyok igyekeztek sorsukon könnyíteni. Az elnyomott népek elméletileg ritkán alapozták meg törekvésüket, inkább csak a terhet akarták lerázni, s azt még kevésbé tisztázták, szabadságuk hogyan viszonylik azokéhoz, akiket győzelmük esetén megtorlásul szolgaságba vetettek. Ma a szabadság eszméje rögzítve van az emberi jogok katalógusában, s e jogok megvalósulását úgy tekintik, mint a haladás célját és végső állomását.

Az „emberi jogok” fogalmi meghatározása korunk vívmányai közé tartozik. Tételesen ugyan már felmerülnek az amerikai alkotmányban, a francia forradalomban, filozófusok is vitatkoznak róluk, de nemzetközi megfogalmazást igazában csak az Egyesült Nemzetek Deklarációjában kapnak 1948-ban. Fejlődését és kibontakozását csak az európai fehér ember történetében követhetjük nyomon. Nincs egyenesvonalú fejlődés, és maga a fogalom sem megy vissza egyetlen forrásra. A jogok emlegetése és alakulása soha nem volt független a mindenkori politikai, gazdasági és társadalmi viszonyoktól. Csirái ott vannak a görög filozófiában is. A szofisták már Platón és Arisztotelész előtt bírálják a görög városállam berendezését, kifogásolják a rabszolgaságot, és hangoztatják mindazok egyenlőségét és szabadságát, „akiknek emberi arcuk van”. Arisztotelész leírja ugyan, hogy csak az a jog kötelez, amely az ember természetéből fakad, de még neki sincs igazi fogalma az emberről mint jogalanyról. A rabszolgák és az idegenek nem jogalanyok. A sztoikus bölcsélet római képviselője, Cicero legalábbis elméletileg vallja, hogy az emberek természetüknél fogva egyenlők, s az egyenlőség biztosítéka az isteni világértelem, amelyet minden egyes ember birtokol mint tudatának alapját. Seneca és Marcus Aurelius már a rabszolgaságot is az emberi önkény számlájára írja, de az ilyen filozófiai megállapításokból nem lesznek követelmények. A sztoa megmaradt a művelt réteg filozófiájának, nem járult hozzá a politikai és társadalmi változásokhoz. A római jogász, Gaius már tételesen megkülönbözteti az egyes népek polgári jogát és az emberek közös jogait, s ezzel utat mutat a jog egyetemességéhez, ám a gyakorlatban ennek sem volt foganatja.

A kereszténység nemcsak új istenfogalmat hozott, hanem új emberfogalmat is. Az Ószövetség alapján hirdette, hogy az ember a teremtő Isten képmása, s ezért van joga hatalma alá hajtani a földet. Isten az embert az üdvösség rendjében faji és nyelvi különbség nélkül partnerévé tette. A krisztusi kinyilatkoztatás ehhez még hozzáteszi az egyetemes megváltás tételét és a szeretet általános parancsát. Isten minden embert örök életre hív, és meg is adja neki a lehetőséget s a segítséget. Akik a hitben azonosulnak Krisztussal, azok elnyerik a fogadott gyermek méltóságát, ami mellett elhalványulnak a természetes különbségek: „Nincs többé zsidó vagy görög, rabszolga vagy szabad, férfi vagy nő, mert mindnyájan eggyé lettetek Krisztus Jézusban” (Gal 3, 28). Az egyházatyáknál ez a tanítás főleg a szeretet parancsának kifejtéséhez vezetett, de a mai értelemben vett személyi jogokról náluk sincs szó. A személy méltóságának ez a kiemelése azonban már döntő tényező az emberek megítélésében és kezelésében. A középkori teológusok, élükön Szent Tamással megkülönböztetik az örök törvényt (*lex aeterna*) és a természettörvényt (*lex naturalis*). Az örök törvény az Isten-akarata, amely tükröződik a teremtett dolgokban, elsősorban az ember értelmes természetében. Az ember természeténél fogva szabad, és személyes méltósága abban jelentkezik, hogy képes értelme szerint élni. Értelmes természete alapozza meg szabadságát, az élethez és a javakhoz való jogát, sőt azt a jogot is, hogy a zsarnoknak ellenálljon.

A középkor a rendi társadalomban rendezkedett be. Az egyes ember tagja volt a kisebb-nagyobb közösségnek, s ezen belül élvezte jogait vagy hordozta kötelességeit. A rendek vi-

gyáztak jogaikra, szabadságukra és kiváltságaikra. Ennek emléke például Angliában a Magna Charta (1215) és az Aranybulla Magyarországon (1222). Az így biztosított jogok még hagyományból, szokásból, engedélyekből származnak, nem pedig az egyes ember személyi méltóságából.

Az újkorban a fejlődéshez új tényezők járulnak. Először is felbomlik a régi vallásilag-politikailag egységes állam. Az állami élet egyre inkább evilági jelleggel fejlődik, aminek végső állomása az állam és az egyház szétválasztása. A vallás nem az egység hordozója többé a társadalomban és az államban. Az új eszmény a polgári türelem a különböző vallások iránt. A rendi államokat felváltják az abszolutisztikus államok, az uralkodók átveszik a rendek hatalmát, de meghagyják azok társadalmi és gazdasági kiváltságait mint előjogokat. Ez kiváltja a feltörekvő polgárság irigységét, illetve bírálatát. Ez a háttere annak, hogy a XVIII. században a felvilágosodás írói és filozófusai egyre inkább hangoztatják az általános szabadságot és egyenlőséget. Az egyenlőség és a szabadság már az egyes emberekre vonatkozik, nem a rendekre. Az egyes embernek mint személynek vannak jogai, nem pedig mint a közösség tagjának. A jogok az embert születésétől fogva megilletik, nem az államtól kapja őket, azért azokat az állammal szemben is érvényesíteni lehet.

A humanizmus hatására az újkor elején a skolasztikus szerzők is egyre nagyobb önállóságot tulajdonítottak a természettörvénynek és vele együtt a személy autonómiájának. A felvilágosodás képviselői a természettörvény mellett az ész törvényéről kezdtek beszélni: a jog megalapozása nem Isten akarata, hanem az ész követelménye, a tételes jog igazolására pedig felállítják a szerződés-elméletet. Az emberek az ősi természet állapotában is szabadok és egyenlőek voltak. Ennek a jognak a biztosítására szövetkeztek egymással, s ők adták át a hatalmat az uralkodóknak a közrend biztosítására. Az emberi jogok konkrét megfogalmazásának közvetlen okai azonban nem filozófiaiak voltak, hanem gyakorlatiak. Az amerikai gyarmatok lakosságának problémája a XVIII. század végén a saját életberendezéséhez, szabadságához és javaihoz való jog megszerzése volt, s ezért elsősorban gazdasági és politikai függetlenségre törekedtek. A hit és a lelkiismeret szabadságát valóban csak utólag iktatták a *Bill of Rights*-ba (1776). De ez nem zárja ki, hogy a vallásszabadságra való törekvés sem hatott volna serkentőleg viselkedésükre.

A jogok megalapozásában és kifejtésében találunk némi különbséget az angol, a német, az amerikai és a francia fejlődés között, de abban megegyeznek, hogy az embernek vele született joga van az élethez, a szabadsághoz és a tulajdonhoz, illetőleg képességeinek kibontakoztatásához. Az elméleti kidolgozást legjobban a franciák végezték el, s így a közfelfogásban Franciaország lett az emberi jogok igazi szülőföldje. A rendi szabadsággal szemben megvalósul a személyes emancipáció. A németeknél Kant végezte el a filozófiai megalapozás munkáját. A szabadság már nem adományozott szabadság, hanem az embernek mint személynek az igénye, amelyet az értelem felismer és követel. Az államnak az a rendeltetése, hogy az emberek együttélésében megvalósítsa az észjog követelményeit. Kant tehát a szerződés-elméletet egyszerűen az ember fogalmának elemzésével helyettesíti. Az ember autonóm, a maga ura, és joga van ahhoz, hogy a közösségben együtt hozzon törvényt embertársaival. A szabadság, egyenlőség és önállóság nem az ember tapasztalatilag kimutatható sajátságainak összeválogatása, hanem politikai-társadalmi szabadságának transzcendentális, azaz mindenkire érvényes meghatározása.

Hegel más oldalról közelít. Az ő számára az állam az „objektív szellem”, s az egyénnek csak annyiban van objektivitása, igazsága és erkölcsisége, amennyiben az állam tagja. A jog az erkölcsi eszme valósága és Isten gondolata a történelemben, s a történelem határozott, kemény előretörése tiltja, hogy szubjektív jogról beszéljünk. Ezért nincs természetjog, hanem csak az államtól meghatározott jogok vannak. Hasonló a gondolatmenete Karl Marxnak is. Szerinte az amerikai és a francia alkotmányban biztosított emberi jogok: a szabadság, egyenlőség, biztonság és testvériség voltaképp csak a magántulajdonnal rendelkező polgárság jogai, tehát az önző, a közösségtől elszakadt embereké. Ha úgy fogalmazzuk meg a szabadságot, hogy mindent tehetek, amivel másnak nem ártok, ez a magába zárkózott ember joga. Marx vallja, hogy az ember közösségi lény, de a kapitalista szellemtől áthatott társadalomban az egyén és a közösség kiengesztelődhetetlenül szemben áll egymással. A pol-

gári forradalmak az egoista ember életlehetőségeit alkották meg. A szocialista forradalom ellenben a tulajdon és a társadalmi rend megváltoztatásával az ember természetét alakítja át. Létrejön egy harmonikus közösség, ahol már nem lesz szükség államra. A szabadság egyenlő a kizsákmányolástól mentes viszonyokkal, az egyenlőség azt jelenti, hogy a társadalom mindenkinek biztosítja a jogot az élethez, a munkához, az egészségvédelemhez, a szabadidőhöz. A testvériség pedig ott alakul ki, ahol az ember megszabadul az egyéni és osztályérdekektől. Marx a korábbi polgári szabadságjogok ellenében a „szociális alapjogokat” hirdette meg.

Az elméleti viták azonban nemzetközi síkon csak századunk közepén kezdtek átmenni a gyakorlatba. A két világháborút kísérő sok visszaélés és jogfosztás előtérbe állította azt a követelményt, hogy egyetemesen, az államok feletti síkon is kifejezzék és szorgalmazzák az emberi jogokat. Az első gyakorlati lépés volt 1945-ben az *Egyesült Nemzetek Alapokmánya*, majd három évvel később ezt követte a jogok általános deklarációja (Universal Declaration of Human Rights). A deklaráció szerkesztői tisztában voltak azzal, hogy ennek nem lesz kötelező ereje, azért már az előszóban úgy jelölték meg mint eszményt, amelyre minden államnak törekednie kellene. Valóban nem minden tagállam fogadta el; a szocialista államok azt kifogásolták benne, hogy a társadalmi jogokat nem veszi eléggé figyelembe. A hatvanas években azután még két nemzetközi egyezményt fogalmaztak meg az ENSZ-ben, az egyik a polgári és a politikai jogokról szól, a másik pedig a gazdasági, szociális és kulturális jogokról. Az elsőt főleg a nyugati demokráciák szorgalmazták, a másodikat pedig a szocialista államok és a harmadik világ államai. Szó volt az ENSZ keretében felállítandó nemzetközi bíróságról is, amely az emberi jogok ellenőrzésében lett volna illetékes, de a terv megfeneklett az egyes államok szuverenitásának hangoztatásán. A nyugati államok azonban már 1950-ben létrehoztak erre a célra egy európai tanácsot. Ugyancsak az emberi jogok érdekében jött létre az *Európai Biztonsági és Együttműködési Konferencia* Helsinkiben 1975-ben, amely azóta már Belgrádban és Madridban is ülésezett.

Arra itt nem térünk ki, hogy az egyes államok alkotmányában és gyakorlatában milyen egyező és különböző szempontok találhatók a jogok tekintetében. Ebbe belejátszanak a politikai, társadalmi és világnézeti előzmények. Még messze vagyunk tehát az egységes meghatározástól és a politikai realizálástól. Az úgynevezett nyugati értelmezés az európai hagyományokra épül, és hangoztatja az ember veleszületett természetes jogait. A marxista értelmezés viszont abból indult ki, hogy az embert nem lehet a történelmi és társadalmi helyzettől elvonatkoztatva úgy szemlélni mint szabad és egyenlő jogalanyt, hanem csak úgy, mint határozott társadalmi viszonyok és politikai célok történelmi és egyedi produktumát. Itt a hangsúly a megfelelő állami célok szerint formálódó szocialista személyiségen van, s így az ember jogait nem elismerni kell, hanem megállapítani. Hasonló eltérés mutatkozik a szabadságigény és az állami feladatok viszonyának értelmezésében is, ami aztán tükröződik az élet értelméről és a közösségi együttműködésről vallott felfogásban is. Ilyen körülmények között az emberi jogok meghatározása, megalapozása és értelmezése nem könnyű feladat. Főleg olyan módon, hogy azt egymástól különböző társadalmi rendszerek is elfogadják.

A katolikus szerzőknél a jogok megalapozása és értelmezése összhangban kell legyen a hit tételeivel, vagyis az ember teremtéséről, megváltásáról és üdvösségéről szóló tanítással. De az emberi jogok esetében nem az elmélet a döntő, hanem a gyakorlati megvalósítás. Az alapvető jogok azok, amelyek minden emberi személynek kijárnak, hívőnek és nem hívőnek egyaránt. A hit alapján az emberi személy méltóságát a teremtésből és az istenképiségből vezetjük le, de mivel a természetes rendnek is megvan a maga önállósága, ezért a más világnézetű emberekkel folytatott párbeszédben elfogadhatjuk alapnak magát az emberi személyt. Ami pedig a jogok rendszerezését illeti, a katolikus szerzők éppen az egyetemesség kedvéért szívesen ajánlják ezt a három alapértéket: a szabadságot, az egyenlőséget és a részesedés igényét. A szabadság jelenti a jogot az élethez, a képességek kibontakozásához, a személy sérthetetlenségéhez, a lelkiismereti meggyőződéshez stb. Az egyenlőség kifejezi a törvény előtti egyenlő elbánást, a választási és együttműködési jogot stb. Végül a részesedési igény a társadalmi jogokra utal: jog a munkához, szakképzettséghez,

szabadidőhöz, az anyagi és szellemi javakhoz. Ezeket a jogokat úgy tekintjük, mint amelyek az ember személyiségéből fakadnak, és ezért elismertetésre várnak, de ugyanakkor az emberi személyre feladatot is rónak, hogy mások jogait is elismerje és működjék együtt közösségi megvalósításukban.

Ha most az egyháznak az emberi jogokra vonatkozó hivatalos megnyilatkozásait keressük, a történeti fejlődés ott is nyilvánvaló. Mivel a felvilágosodás képviselői a jogokat a rendi kiváltságokkal és a hagyományos társadalmi berendezkedéssel szemben fogalmazták meg, a XIX. század pápai inkább negatív magatartást tanúsítottak. XIII. Leó pápa a szociális megnyilatkozásaiban már hivatkozik rájuk, igazi értelemben azonban csak XII. Pius kezd foglalkozni velük, hiszen – amint láttuk – tételes megfogalmazásuk is csak a második világháború után kezdődik. XII. Pius főleg az 1942. és 44. évi karácsonyi üzenetében tér ki rájuk. Mindenféle elnyomással és zsarnoksággal szemben olyan társadalmi és politikai rendet követel, ahol az emberi személy alapvető jogait tiszteletben tartják, s ahol a politika alapja maga az emberi személy. Az 1955. évi nyilatkozatában külön kiemeli, hogy az embernek természete és születése folytán vannak jogai, tehát a jogok megalapozásában nem ragaszkodik az egyoldalú szupernaturalizmushoz. (A hívő számára azonban a természet a teremtésig megy vissza, ott ugyanis megvan az isteni alap.) Az ENSZ deklarációja XII. Pius pápasága idején (1948) jelent meg, de érdekes módon ő sehol nem említi. Valószínűleg azért, mert az egészen evilági maradt, és az embert még közvetve sem hozta kapcsolatba teremtőjével. XXIII. János feltűnő hangú és tartalmú enciklikája, a *Pacem in terris* viszont már úgy hatott, mint az emberi jogok dokumentuma. Megállapították róla, hogy a pápa bátorságával és eredetiségével az emberi jogok evangélistája lett. Lényegében magáévá teszi az ENSZ deklarációját, s igyekszik a hiányait azzal pótolni, hogy hivatkozik az emberi jogok szilárd alapjára, a teremtésben kapott személyes méltóságra és hivatásra. A hivatás egyúttal az ember természetfölötti méltóságát jelzi: amit Isten teremtett, azt Krisztusban csodálatosan újjáalkotta és örök életre rendelte. A személyes méltóság és a vele járó jogok adományok, de minden adomány egyúttal feladattá is válik. A jog és a kötelesség elválaszthatatlan egymástól, s éppen ez az egybecapcsolás tisztítja meg a jogot az individualizmustól.

A II. vatikáni zsinat határozottan bemutatja az ember és a világ keresztény szemléletét (*Egyház a mai világban*), s azt ajánlja fel a párbeszéd témájául. Kimutatja, hogy a keresztény erkölcsstan egészen emberi erkölcsstan. A természetes rendnek megvan a maga autonómiája, de úgy, hogy a Teremtő a közösségi élet alapvető törvényeit beleoltotta az ember szellemi és erkölcsi természetébe. Ezeket az ember maga is felismerheti, de a kinyilatkoztatás segít pontosabb felismerésükben. Az ember jogait a Zsinat végső fokon szintén azzal alapozza meg, hogy az embert Isten saját képére teremtette, és a megváltásban meghívást kapott Isten gyermekének méltóságára. Ugyanakkor hangoztatja a jogok dinamikus voltát. A modern ember arra törekszik, hogy mindjobban kifejezze személyiségét, felkutassa és gyakorolja jogait. Az egyház elismeri és segíteni akarja ezt a folyamatot, amikor „az emberi szívben egyre éleszti elidegeníthetetlen méltóságának tudatát”. A Zsinat a jogokról beszélve nem tesz különbséget hívők és nem hívők között, hanem az igazságosságnak és méltányosságnak azon elveit hirdeti, „amelyeket a józan ész követel”. A jogok hirdetése és védelme hozzátartozik az egyház küldetéséhez. Az alapvető jogokat vallásilag is igyekszik igazolni: „az egyház az emberi személy transzcendens jellegének jele és öre”.

VI. Pál működésében két fázist különböztethetünk meg. Az elsőben azt hangsúlyozza, hogy az emberi élet kibontakozása, fejlődése kapcsolódik az emberi jogok elismeréséhez és biztosításához. Ennek a gondolatnak összefoglalása a *Populorum progressio* enciklika. A második fázisban inkább arra utal, hogy a béke csak az emberi jogok tiszteletben tartásával érhető el és őrizhető meg. Ahogy az egyház törekszik Isten jogainak elismerésére, úgy szorgalmazza az emberi jogok elismerését is. A pápa ezért hallatja szavát a nemzetközi szervezetekben, s gondja van rá, hogy növelje az egyház hitelképességét. Az 1971. évi püspöki szinódus témájául „az egyház tanúskodását tűzi ki az igazságosság mellett”. De azzal a felelősséggel, hogy „aki veszi magának a fáradságot és igazságosságról beszél az embereknek, an-

nak arra kell törekednie, hogy az emberek szemében és ítélete előtt is igaz legyen". Az 1974. évi szinódus kísérő gondolata pedig ez: „Amikor az egyház hangoztatja az emberi jogokat a világban, akkor kell, hogy saját élete, törvényhozása, intézkedései és tervei is tükrözzék ezeket a jogokat". A világ evangélizálásával kapcsolatban is leszögezi, hogy az „nem lehet hatékony az emberi jogok és köteleességek hirdetése nélkül". A pápa az evangélium és az emberi haladás között antropológiai, teológiai és evangéliumi összefüggést lát, mert az evangélium minden embernek szól, a megváltás mindenkire vonatkozik, és mert az egyetemes szeretet nem valósítható meg igazságosság nélkül. VI. Pál pápa nagy érdeme tehát az emberi jogok tudatosítása az egyházban. Az ő kezdeményezését egyre jobban átvették az egyes országok püspöki konferenciái és a teológusok. Főleg olyan helyeken, ahol a társadalmi és gazdasági ellentétek kirívóak voltak. Természetes, hogy a konzervatív elemek bírálták, mások viszont – mint a dél-amerikai „felszabadítás teológiája" – egyenesen a forradalom jelszavát várták tőle. Ő azonban megmaradt azon a vonalon, hogy az egyháznak a kiengesztelődést kell szolgálnia, nem pedig a jogtalanságot újabb jogtalansággal megszüntetni. Azóta is probléma maradt, hogy az egyház mennyire vehet részt a forradalmi mozgalmakban. A történelem eléggé tanúsítja, hogy az erőszakos átalakulások során elért eredmény nincs arányban az áldozattal és az értékek pusztulásával.

II. János Pál pápa eddigi működésében a szociális igazságosság és az emberi jogok számbavétele nagyobb szerepet kapott, mint a belső teológiai kérdések. Ő ezt is úgy fogta fel, mint az evangélium hirdetését. Két nagy enciklikája, a *Redemptor hominis* és a *Laborem exercens* mellett erre külön alkalmat adtak utazásai, különösen azok, amelyek a gazdaságilag elmaradottabb országokba vezettek. Ott is vigyázott arra, hogy a hívőket és főleg a papságot visszatartsa az erőszakot alkalmazó mozgalmaktól. Az az álláspontja, hogy az emberi jogokról lehet beszélni pusztán az emberi személy méltósága alapján, ahogy azt minden jóakaró ember elfogadja; azután lehet beszélni az egyistenhit alapján, hiszen ebben különféle vallások követői találkoznak; és lehet beszélni a Krisztusba vetett hit alapján, mert Krisztus új méltóságot adott a megváltott embernek. Ennek megfelelően hármasszolidaritás áll fenn az emberek között: antropológiai, teocentrikus és krisztocentrikus. Az elsőre főleg akkor hivatkozott, amikor világi fórumok előtt fejtette ki az egyház álláspontját. De mint az egyház feje, előszeretettel beszél arról az emberképről, amely Jézus Krisztusban megjelent, s elődeihez viszonyítva ebben van tanításának újszerűsége és eredetisége.

Jézus Krisztusban az örök isteni személy szolidaritást vállalt a történeti emberrel, s így számára az életnek, az isteni segítségnek és az örök célnak a biztosítéka. A megváltás műve természetfölötti valóság, s valamiképpen minden ember részeseül hatásában, még mielőtt tudatosan találkoznék az egyházzal. Az ember sorsa Krisztus misztériumában integrálódik, s az egyháznak erre rá kell mutatnia, amikor az emberi jogokról beszél, vagy azokat védelmezi. Ezzel a pápa új színben látatja az emberi létet, és egyben ösztönzést ad a jogok tiszteletben tartására s a köteleességek vállalására. II. János Pál 1980-ban az UNESCO előtt mondott beszédében ki is fejté, hogy „az emberre vonatkozó állítások összessége beletartozik Krisztus üzenetének lényegébe és az egyház küldetésébe". A természetfölötti hivatkozás mellett azonban az embert a maga egészében kell nézni, vagyis az anyagi és szellemi értékek szférájában. Meg kell őrizni a szellem elsőségét az anyag felett, a személy elsőségét a dolgokkal és az erkölcs elsőségét a technikával szemben. Ezért érthető az is, hogy a pápa olyan gyakran rátér a lelkiismeret szabadságának és a vallásszabadságnak kérdésére. A személy java a közösségben a közjónak alapvető tényezője, fontos, hogy ez a hatalom gyakorlásának is lényeges kritériuma legyen (*Redemptor hominis*). Sem individualizmust nem hirdet, sem kollektívizmust, hanem azt, hogy az emberi személy áll középen, de összes relációival.

Amikor a pápa az emberi jogokat az Istenbe vetett hittel és Krisztus megváltó tettével is hangsúlyozza, arra a szellemi gazdagságra és erőtartalékra hívja föl a figyelmet, amelyet a kereszténység hordoz. De ebben a szemléleti többletben benne foglalódik az egész emberi lét, s így a nem hívők felé is biztosítja a kapcsolat lehetőségét. A kinyilatkoztatás félreismertetetlenül tükrözi az emberek alapvető egyenlőségét, az élet szent jellegét, a lelkiismeret szabadságát, s az ember jogát a föld javaihoz és képességeinek megvalósításához. Tör-

ténetileg nem kétséges, hogy ez döntően hatott az európai köztudatra. Az emberi jogok természetesen nem a hit világába tartoznak, hanem a filozófia területére, s így a megfogalmazásukkal is azok álltak elő, akik az embert filozófiai szempontból értékelték. A hívőnek sem kell őket mindig visszavezetni az isteni forráshoz, de megvalósításukért Isten előtt is éreznie kell a felelősséget.

Hegedüs Géza

Szonett Simone Weilhez

Tanulmányainak olvasása közben

*Te katolikus hiteddel zsidó
tanár-leány, ki értetted a lelket,
már értelek: te sejtetted a jó
reményét, amely bennünk hitre kelhet,*

*s a kiküzdött hit megváltásra lelhet;
az Istenért gyötrődő földi szó
a szeretetről keményen feleltet,
de feleletünk égisz áradó.*

*Kár, hogy sosem beszélhettem veled
(túl rövid volt a földi életed),
hogy megtudhassam, lelkem mit is érez,*

*és okuljak a magyarázaton,
hogyan vezet a munkásmozgalom
Mózes felől a krisztusi ígérez.*

NYUGATI MAGYAR ÍRÓK

HATÁR GYŐZŐ

Határ Győző Wimbledonban él, otthonát „Hungarioscole”-nak, kis Magyarországnak nevezi, onnan azonban kénye-kedve szerint kalandozza be a nagyvilágot, fantáziája nem ismer térbeli, időbeli korlátokat. Hosszú és fáradságos munkával tudnánk csak felsorolni a műveivel kapcsolatos megfigyelt és értelmezési kísérleteket. „Nehezen olvashatónak”, „rejtélyesnek” éppúgy nevezik, mint „ösztönzőnek”, s mintha ő maga is növelni akarná a találgatások számát: egyik legutóbbi előadásában búcsút vesz olvasóitól, akik – mint írja – amúgy sem olvassák. Amire vállalkozott, tulajdonképpen a világirodalomban is egyedülálló kísérlet: el akarja söpörni a műfajok fejlődése során keletkezett határvonalakat, s visszaállítaná a gondolkodás olyan ősállapotát, amikor az író filozófus is volt, s a világ jelenségeit, tényeit egyszerre írta le és értelmezte. Heidegger abban látja a modern gondolkodás csődjét, hogy megfeledkezett a létezés és a létező egyenrangúságáról. Határ Győző ennél távolabbra nyúl, s visszaálmódja azokat az ősi korszakokat, amelyekben a lét tere, ideje és maga a létezés is primér egységben szunnyadt. Hogy ezt a paradicsomi állapotot vissza lehessen állítani legalább az emberi tudatban, ahhoz nem bölcséletre és bölcselkedésre van szükség, hanem az ember történeti útjának visszaálmódására. S ez az álom vagy vízió létrejöhet bármelyik műfajban, drámában éppúgy, mint versben, regényben vagy filozófiai traktátusban. A legtöbbet minderről kétségtelenül a *Golghelóghi* drámafolyamában mondja el. Erre az időtlenségre, teljessé igényre utal Weöres Sándor *Határ Győzőnek* írt verse is:

*Mióta él a magyar imádság és káromkodás,
valami hívja, idézi, kelti Határ Győző szavát.
Nyéki Vörös Mátyásban vagy Vályi Nagy Ferencben
már ott ébred ez a beszéd.
És kellett hozzá London
és francia meg angol költők szédülete
és anyála s ördöge, vagy csak kerti szuszogása,
hogy megszülessen ez az új s nem új,
ez az ó s nem ó
meditáció,
vízió,
nem prae- és nem post
desztináció.*

Árulkodó is, fontos is az a cikke, melyet 1972-ben írt Tom Stoppard *Jumpers* című darabjáról, melyet az Old Vic együttese játszott s vitt sikerre. *Filozófia a színpadi pellengéren* – ezzel a címmel jelent meg Határ Győző lelkesült beszámolója. Nem az váltotta ki ujjongását, hogy a szerző hozzá hasonlóan „all round”-alkat, azaz mindenből készül, az apokrif evangéliumi szövegekből éppúgy, mint Tertullianusból vagy Wittgensteinből. Még csak nem is optimizmusa miatt ünnepelte, „ami pedig oly jóleső az avantgarde pesszimizmusának olcsóság-hullámában”, hanem azért, mert Tom Stoppard „tudatában a lét mint élmény, mint emberréválás-és-elmúlás szükségképp elegendő: filozófiai kifejtés és indoklás nélkül is elegendő ahhoz, hogy igazolja önmagát; hogy ne kívánkozzunk folyvást, nyavalygósan »nem lenni«, ha egyszer már vagyunk, s hogy a ránk leselkedő ezer veszedelem közepette is élni érdemes és jó legyen”. S mindezt Tom Stoppard „a legelvontabb régiókban is” szípkázó, tapintható, hajlékony nyelven adja elő, fittyet hányva a megszokott és természetesnek vett homálynak és életteleniségnek.

Határ Győző írásművészetének kulcsfontosságú momentumához érkezünk. A nyelv szinte lángoló szeretetéhez, könnyed és megejtően kedves kezelésmódjához. Miközben hazai íróberkekben nem ok nélkül merült fel Herder fenyegető jóslatának képe, Határ Győző a maga virtuális Magyarorszában igazi nyelvteremtő és nyelvújító. Mintha azt akarná bizonyítani, hogy amit az ember egyszer elgondolt, legyen bármilyen bonyolult is, ki tudja fejteni, s mert a nyelv az egymás közötti érintkezés eszköze, úgy mondja el, hogy a befogadó ne csak megértse, hanem visszhangozzék is a lelkében.

A szó azonban nemcsak kapcsolatteremtő funkcióval bír munkáiban; ösztönző is. Zuhatagokból, szinte kényszerítő sztereotípiákból alakul a mű, amely így nemcsak az írói prekonceptió kifejeződése, hanem a pillanatnyi felfokozott lelkiállapoté is, melyben Határ Győző alkotásai születnek. A filozófiai megfontolások éppúgy táplálói, mint a szavak szerelmes tiszteletének átélése. Ez a bőség, a már-már túlsorduló önkifejezés lehetővé teszi azt is, hogy az író számára megszűnjék minden tabu, s amit esetleg az egész emberiség szorgalmas munkával felépített az évszázadok folyamán, azt egyetlen mondattal ledöntse, eltámassza, megsemmisítse. Határ Győző nem is titkolja, hogy szemben áll mindenfajta kötöttséggel, nosztalgiával, s az értékek új rendjét igyekszik megteremteni. Ezek hierarchiájában első helyre teszi a megingathatatlan keménységet, a kérlelhetetlenséget. Jóságunk, megértésünk egyben sirásunk is – hirdeti kivételes ékesszólással. A fenyegető spengleri jóslatot, az „Untergang des Abendlandes” riasztó képét az egész európai civilizációra érvényesnek érzi, sőt mindenfajta civilizációra, amelynek hagyományai vannak, s amely e hagyományok talaján igyekszik továbbépíteni önmagát.

Térjünk azonban vissza magához a kifejezéshez, ahhoz a már-már varázslatos nyelvhez, mellyel mindezt elmondja. Mert a nyelv kezelésében Határ Győző valóban teremtő művész. A szavakat úgy rakja egymás mellé, mint zeneköltő a hangjegyeket, képzeletében egész orkeszter zeng, s a kész műalkotás szövete nemegyszer valóban hatalmas zenekari tablóra emlékezteti olvasóját; e mű nem a részletekből nyeri erejét, hanem az egész összehangzásból, s csak a rendkívül aprólékos stílusvizsgálat mutatná ki a részekben rejlő finomságot. Semmiképpen nem véletlen, hogy zenei hasonlattal élünk művei kapcsán: évekig kacérkodott a gondolattal, hogy zeneszerző lesz. Persze ez éppolyan kiterő kalandos életútján, mint az építészmezőség. Elvégezte a műgyetemet, de némi késedelemmel, mert az egyetem könyvtárában filozófiai művek akadtak a kezébe, s ezeket kezdte olvasni, egyre szenvedélyesebben, mohó kielégületlenséggel. S ezt a szokását azóta is megőrizte: életműve rendszertelen, mégis szerves egységet alkotó filozófiai eszmefuttatás, amelynek két fontos eleme az előzmények szakszerű és ironikus bírálata, s egy olyan új gondolati szerkezet építése, mely inkább gyakorlatias, tehát életelveket akar adni, nem teóriát.

Műfajait nem lehet elkülöníteni egymástól, ezek az építmény illeszkedő téglái. Már a kéziratban maradt *Csodák országa*, *Hátsó Eurázia* regény és traktátus, líra és epika sajátos elegyében jeleníti meg írójának meglehetősen pesszimista történet szemléletét. E könyve okozta különben életének első vargabetűjét: gépelt és bekötött példányait elkobozták, őt magát pedig börtönbe vetették 1944-ben Budapesten a nyilasok. Néhány megmaradt darabját a felszabadulás után sikerült összegyűjtenie, a régi Hadik-laktanya lebombázott bűnügyi levéltárának romjai között. Egyébként életrajzában izgalmas ténye az is, hogy részese volt az 1944-es sátorlajújhelyi börtönlázadásnak. De nemcsak e korai „regényfolyam” mutatja a tudatos műfaji sokféleség jegyeit, hanem verseskötete, a *Liturgikon* és regénye, a *Héliána* is. Ez utóbbit úgy emlegetik, mint az első és egyetlen magyar szürrealista regényt. Ismerve azonban Határ Győző ódkodását mindenféle izmustól, melldöngető irányzattól, alapos okunk van feltételezni, hogy az álom e regényben valóban álomként funkcionál s nem a szürrealizmus kötelező kellékeként. Aki a freudizmusról oly könnyedén jelenti ki, hogy vajákos, aligha kacérkodik a szürrealizmussal, legfeljebb egyik-másik eszközét hasznosítja.

Határ Győző egységesen gondolkodik az irodalomról; olyan lehetőségnek tartja, melynek segítségével az ember szembesülhet a gondolkodás történetének hibás lépéseivel, s önmagával is. Az írás nemcsak önkifejezés, hanem kísérletezés is, melynek során új önmagunkkal, egy romolhatatlan emberi lénnel találkozhatunk. 1948-ban jelent meg az írónak né-

hány „műhelyforgácsa”. Azóta is hűséges maradt az abban kifejtettekhez, s bár szemléletmódja egyre érettebb, filozófiai ismeretei egyre tágasabbak, kritikája mind maróbb lett, maga az írás, a gondolatok közlésének kifejezőmódja és az öngazolás szándéka alighanem megőrizte azt az ars poeticát, melyet itt fejteget:

Írni annyi, mint

*megszabadulni az irodalmi előképektől
megszabadulni saját gondolataink „propagandájától” – attól az önkéntelen részrehajlástól, amely gondolatainkkal egyidőben felmerül
önkísérletezni
kívülről körülbámulni a tébolydának azt a szárnyát, amelynek hajlamosított, tiszteletbeli vendégei volnánk, mint alkati jegyeinél fogva minden anyától-született ember
körülmérszkelni és vállalni veszedelmeit – cserébe az elengedésért
feldolgozni az elengedés üzenetszerű villanásait
vállalkozni a lehetetlenre és ezt az elengedettséget párosítani a legnagyobb önkontrollal
meghonosítani az önkontrollt, mint valami szöveg fölötti vészbíróságot
átugorni a bénalábú szillogizmusok feje fölött rövidíteni
a legmesszebbre hatoló gondolattal vágtatni a távolugrás lábán; kiejteni a közbetolongo másodlagost
nem visszarettenni attól, ami nyugtalanító
következetesen elkanyarodni az engedményektől, ahol a szokványban lubickolók, a piacról élők, a rutinier-k csak természetes, hogy 'jobbat' alkotnak
háttatfordítani a legkisebb ellenállás irányának
nem önelétrajzot írni, mégkevésbé azzal kezdeni
a közöttünk-valók megismerését izgalmasabbnak találni a magunk megismerésénél
minél kevesebb önelétrajzi elemmel a mennél teljesebb alkotásra törekedni
felfedezni az írásművészet fajlagos eszközeit
lemondani az első tíz évben elrontott mázsányi papír szerzői önelégültségéről
megszerezni irdailan mesterlevélét annak a legátfogóbb, legkodifikálhatatlanabb szépíró mesterségnek, amelynek lehetetlen felállítani egyetemi fakultását
a műfajproblémát nem a művészet felől, hanem a végveszélybe jutott emberiség gondja felől, a sorsprobléma – és végső fokon a bölcsélet felől megközelíteni*

Aki Határ Győző titkát akarja megfejteni, alighanem e régi íráshoz térjen vissza, az itt megfogalmazott program magyarázza a későbbi műveket, a *Golghelóghi-t* (1976) éppúgy, mint az *Őzön közöny-t* (1980), vagy az *Intra muros-t*. Amit mi szokatlannak, teljesen egyéninek, minden hagyománnyal való éles szakításnak érzünk, voltaképp egy átfogó program része, mely sosem riad vissza a nyugtalanító, a sokkoló jelenségek ábrázolásától, és a maga szemlélete szerint igyekszik kikövetkeztetni, leírni, megragadhatóvá tenni az úgynevezett sorsproblémákat, melyeket nem abban az értelemben kell értenünk, ahogy Németh László használta, hanem egy döbbenetes egyetemesség igény megvalósulásaként: az író magára veszi az emberiség sorsának minden gondját-baját, abban a paradox reményben, hogy az irodalom nemcsak tüneti kezelésüket adhatja, hanem képes teljes gyógyításukra is, feltéve, ha elszakad eddigi kiindulópontjától, gyökereit a bölcsélet talajába ereszti, s onnan termékenyül meg újra és újra.

Amikor így vívódott műhelyproblémáival, íróasztalának fiókjában készen álltak már azok a művek – legalábbis egy részük –, melyek e célkitűzés jegyében születtek. Mert nemcsak a megjelent *Liturgikon-t* és *Heliáné-t* írta meg Határ Győző 1949-ig, hanem a már említett filozófiai traktátust, a *Pantarbesz-t* is, az *Anibel* című regénytrilógia első részét, s *Az őrző*

könyvé-t. És bár e művek nem egyszerre jelentek meg, hanem szeszélyes egymásutánban, mégis ezek jelzik az írónak azt a korszakát, amikor egy új apokalipszis sejtelve kísértette, s a szörnyű látomás sugallatában alakította ki stílusát, amely a maga szabálytalanságában, töredezettségében mintha ugyancsak a hagyományos értékrend bomlását sejtetné. Az *Anibel*-ben már csak káprázatként úszik át az égen a hajdani, aranykori bőség és békeség megtestesítője, a diadalmas Magna Mater alakja; a *Pantarbesz* pedig a világra boruló sötétség komor látomásával végződik, olyan korszak rajzával, melyből minden emberi érték hiányzik. Az *őrző könyve* megírásával is azt szuggerálja, hogy a logika hagyományos alakzatai felbomlottak, s az emberi megismerés már nem is töredékes, hanem végérvényesen korlátozott.

Ahhoz, hogy megértsük, miért ilyen kiábrándult író Határ Győző, emlékeztetnünk kell írásművészetének, egyéniségének egyik legfontosabb jellemzőjére: e bámulatos tudású ember a dolgokat és jelenségeket érzelmi szinten éli át, s úgy is ábrázolja. Személyes keserűségének, élete kikiklásainak tudata felfokozott erővel hatja át irodalmi alkotásait. S ugyanilyen gáttalanul talált rá az ebből való menekülés egyetlen értelmes és emberi lehetőségére, amikor a vélt és valódi egyéni sérelmeket, érzéseket és felismeréseket általánosítani igyekezve egy fikatív személyiséget és történeti helyzetet teremtett, hogy e sors és környezete tükörképében mondhasson el mindent az életről és a létről. A *Golghelóghi*-t egyszerre jellemzi az eszmélkedés és az ábrázolás szándéka; a filozófiát páratlanul érzékletes nyelven, szinte zuhatagos bőséggel fejezi ki Határ Győző, ékesen cáfolva azt, hogy nyelvünk nem alkalmas az elvont gondolkodás adekvát kifejezésére. Hogyne volna alkalmas! – mondja és hirdeti. – Csak le kell szállnia trónusairól, és bele kell vegyülnie az érző és a nyelvvel eredeti természeté szerint élő embertömegbe. Mert Golghelóghi „egy a millióból”, aki a mesék legkisebb fiaként nekivág a nagyvilágnak, mindig az embervegetáció középpontjában él és mozog, ez a közeg segíti hozzá, hogy a világ jelenségeit értelmezni tudja.

Maga a *Golghelóghi* azt is bizonyítja, hogy az író nemcsak nyelvi közeget teremt hősei köré, amelyben a maga írói természetét éppúgy próbára teheti, mint általában a nyelv hajlékonyságát és teherbírását, hanem a történet felépítése során mozgósítja a múlt művészetének a használat során már egyértelművé vált jelképét. Golghelóghi történetébe így játszik bele – hogy csak egyetlen példáját említsük ennek az izgalmas írói eljárásnak – Goethe „bűvészinasa”, s abban az epizódban, amikor a teddide-teddoda ifjú hirtelen felbuzdulásában összetöri a korongoló mesterműveit, nemcsak a goethei előzményekre ismerekünk, hanem a forma hirtelen felgyorsulása, lüktetése mintha Dukas közismert zenéjének asszociációit keltené. Valóban „metafizikai burleszk” készülődik már a cselekmény legkezdetén, amint erre egyik méltatója figyelmeztet.

Ez a bűvészinás azonban nem véletlenül szabadítja el a pokol erőit, hanem szándékosan akarja kipróbálni a rosszat. S hogy a gyengét és esendőt minél több változatában, minél alaposabb megközelítésben ábrázolhassa az író, a főhős alakját kettéválasztja, s lőn „Golghelóghi, aki volt” és „Hasonmása – Arany-Golghelóghi – aki lett”. Nem a modern művészetben oly gyakori tudathasadásos ábrázolásmóddal próbálkozik itt, hanem azt akarja egyértelművé tenni, hogy mindnyájunkban kettős én lakozik, legfeljebb az egyiket ritkán engedjük szóhoz jutni. Holott a harmonikus emberi személyiség kialakításának épp az a feltevése, hogy meghallgassuk mindkét énünk érvelését. Ezt a kettősségben revelálódó látszat-egységet viszi majd *ad absurdum* az *Intra muros*-ban, amikor maga Határ Győző szakad két részre, és a „senior” és a „junior” eszmélkedik, vitázik az emberi társadalmakról, melyek – mint e dialógusból kiviláglik – csak a látszat szerint fejlődnek, valójában (és ez az író egyik kedvenc eszméje) a világ egy helyben topog, és mindent megtesz azért, hogy mohó étvágygal felfalja – önmagát. Mert a *Golghelóghi* és a többi Határ-mű is annak a gondolatnak erősen vitatható apológiája, hogy a világban s az emberi viszonylatokban a rossz mérhetően erősebb és „jobb”, mint a jó. Rosszaságunk forrása – így Határ Győző –, hogy a jóra törekszünk. Ez tesz gyengévé, s ez veszi el énünk természetes ellenállóképességét. A *Golghelóghi* tanítása szerint a világmindenség ura a nagy Szatanael. Az ember pedig hiába próbál kiszakadni a rossz vonzásából, voltaképp minden tetteivel őt igazolja, az ő dicsőségét szolgálja. A világon ugyanis minden relatív, minden kornak megvannak a maga ideáljai, melyek

ket a következő korszakok lázas, hagymázos álmoknak hisznek, s így tovább, egészen az emberiség fennmaradásának végső határáig. Ahogy az Intra muros *Korforduló* című fejezetének igencsak tömör megfogalmazása sugallja: „A lánglelkű utódokból lesznek a gyagya elődök – a nagy eszményekből a jeles ökörségek”.

A *Golghelóghi* már felépítésével és rendkívüli terjedelmével is azt bizonyítja, hogy Határ Győző nemcsak drámáinak szereplőivel játszatja a történet, hanem a keret maga is játék: „ludus”, melyből azonban az emberi szenvedés végső okaira következtethetünk. A kilenc drámát magába foglaló *Golghelóghi*-ből éppúgy a passió magyarázatára következtethetünk, mint a *Sírónevető* (1972) egyes darabjaiból. Valamennyinek az a közös jellemzője – és ez a gondolat Határ egész munkásságát áthatja –, hogy volt valamikor egy lehetőségekkel teli őszállapot, melyet az ember önmaga rombolt le, amikor valóra akarta váltani a természet ősi rendjében csak adottságként élő és funkcionáló virtuális világrendet. S amihez az ember hozzányúl, azt elrontja. Vagy a gonoszságával, vagy a jóságával, vagy azzal, hogy tenni akar, vagy azzal, hogy tehetetlen. A rossz győzelme eleve adott a világban – mondja mérhetetlen s az olvasót kételkedésre ingerlő pesszimizmussal –, nincs mit tennünk ellene, legfeljebb elmélkedhetünk okairól. A *kötélvilág*-ban olvassuk a következő árulkodó sorokat: „Nincs más remény, csak amit elvesztettek, és nincs föld tinétek más föld, csak a föld.” S ha legalább halovány reménye volna annak, hogy a földet egy világszellem, vagy démiurgosz jó irányba vezeti, s az emberiség fejlődése során valóban előre haladt! A történelem azonban – az író szemlélete és ábrázolata szerint – ostoba, képtelen burleszk, senki nem menekülhet eseményeinek képtelen logikája elől, még akkor sem, ha megpróbál kibújni a bőréből.

A Határ Győzővel foglalkozó, meglepően gazdag és szerteágazó szakirodalomban gyakran felvetődik a kérdés: hová lehetne állítani sokkoló írásművészetét, kik lehetnének világirodalmi rokonai? Mert sok egyéb paradoxona mellett életművének az a legrendhagyóbb jellemzője, hogy miközben virtuóz módján kezeli anyanyelvét, s képzeletbeli „kis Magyarországot” teremti Wimbletonban, melynek törvényeit a törvénytelenség, kohézióját a szabálytalanság jelenti, voltaképp világirodalmi és filozófiai törekvéseivel kelt igazán figyelmet. Darabjaiban, drámafolyamában álmok és realitás, bölcsélet és ironia, fantázia és misztika elegyednek szétválaszthatatlanul, mint Ionesco vagy Audiberti színházában. De e szuggesztív és mindenestől mai keretek között egy modern madáchi tragédiát ír. Ő is végigkíséri az emberiség történetét, művének hősei azonban nem Ádám, Éva és Lucifer, hanem a „mindenkori emberiség”, mely magába foglalja a jó és rossz princípiumát, s abban a tudatban él, változik, kergeti a fejlődés illúzióját, hogy végül úgyis a rossznak kell diadalmaskodnia. Sajátos lebegést kölcsönöz drámái vízióinak, hogy Lucifer nincs jelen, csak Karinthy Frigyes Luci Ferkója, aki azzal, hogy fűtlyül minden ideára, minden nemes törekvésre, a „nagy Szatanael” majdani eljövételének és minden nemes emberi törekvés bukásának hírhőzője. Ádám és Golghelóghi abban is rokonok (Faust doktossal is), hogy megízlelték a mindentudás gyümölcsét. Tapasztalásuk időpontjai azonban merőben eltérnek. Ádám a múlt század gyermeke, Golghelóghi viszont két pusztító világháború tapasztalatainak birtokában lehet a tagadás megtestesítőjévé. Ha Ádámnak és az emberiségnek vigaszául szolgálhat az Úr végső szava, e kései Ádám fittyet hány minden biztatásnak, csak önmagában hisz, mert tudni véli, hogy az emberiség a halál jegyese.

Határ Győző alakjai nem ismernek korlátokat. Sem tér, sem idő nem állhatja útjukat, mert mindent tudni, mindent ismerni akarnak. Útjuk során makacs szenvedéllyel bizonyítja az író, hogy az emberiség önmagát bénította története folyamán, amikor államot szervezett, amikor ideálokat tisztelt, amikor hitt a fejlődésben, s remélt egy majdani boldog jövőt, mely hitének természete szerint itt a földön, vagy egy más világrendben következik be. S ezt az érzést műve akkor is belénk vési, ha jól tudjuk – nemegyszer figyelmeztet rá –, hogy még hús-vér drámái alakjai is spekuláció termékei. Valósággal megpörgeti a történelmi ismereteket, fonákjukról ábrázolva őket, s nyomatékosan igazolja e torz tükörkép által, hogy illúzióinkkal együtt nevelésünk vagyunk.

Nem hiszem, hogy ezen az úton követni lehetne-kellene Határ Győzőt. Óvatos kritikával járhatjuk csak vele képzelt poklait. Ugyanakkor önismeretre nevel, arra kényszerít, hogy sose elégedjünk meg a kényelmes közhelyek csábításával, a komfort érzésével, mellyel a

civilizáció hiteget. S azt sem feledhetjük, hogy – mint egyik méltatója említi – „a *Golghé-lóghi* csordultig van a mindent látó, mindent megértő, mindent megbocsátó mozarti molllyal”, azzal az érzéssel, melyet a búcsúzó Szabó Lőrinc fejezett ki oly magával ragadó erővel.

Határ Győzőnek az a legfontosabb és minden művéből kicsendülő felismerése, hogy tudásunk viszonylagos, ismereteink korlátozottak. Természetesen leszűrhetünk ebből egy végérvényesen pesszimista tanulságot is, mint ő teszi. De juthatunk vele ellenkező eredményre is, mint a „Junior” Határ az *Intra muros*-ban, amikor apja kiábrándult szavaihoz mindig hozzá tud tenni valami gondolati többletet, bizonyítván, hogy az elrontott életet is jóvá lehet tenni, s a hibázó, vétkes nemzedékek nyomában újabbak jönnek, kiknek talán sikerül más irányba fordítani a történelem kerekét.

Abban a kivételesen szép és értő nekrológban, melyet T. S. Eliot halálára írt, idézi a költő egyik kései versét, a *Gerontion*-t:

..... *El-eltünődöm*
hány ravasz átjárója, cseles folyosója és
kijárata van a történetnek: csalóka becsvágyakat sugdosva fülünkbe
hiúságunk által vezérel. El-eltünődöm:
olyankor ad amikor figyelmetlenül ógyelgünk s azt is
amit ad oly megtévesztő engedékenységgel hajtja, hogy
csak vadabb éhségre indítja farkas vágyait.

Valószínűleg benne is mélyen visszhangzott Eliotnak az a gondolata, hogy a történelem teli van kitérőkkel, „cseles folyosókkal”, melyeknek saját kijáratuk van. Határ Győző azzal a kivételes szándékkal alkot, hogy költői érzékenységgel, történeti tudásával és filozófiai megihlettségével mégis tájékozódjék e járatokban, s kiutat keressen azoknak is, akik követik ezen a szokatlan és merész úton. Meglehet, van a történelemnek egyenesebb, világosabb útja is. De e rejtett ösvények is hozzátartoznak, s köztük tájékozódva még biztosabbak lehetünk a magunk haladási irányának helyes voltában.

A *Pantarbesz* záró elmélkedésének mottóját Paul Valérytól kölcsönözte: „A nagy szomjúság kétségkívül önmagának nyújt patakzó látomásokat.” Írói világának túlcorduló gazdagsága, szokatlan vegetációja azt tanúsítja, hogy Határ Győzőt is a folytonos szomjúság hajtja előre. S ha nem hisz is a haladásban, s abban, hogy előre vezet az út, életműve élő cáfolata mérhetetlen pesszimizmusának.

Antal Gábor versei

1. *A Vilmos császár úton*
volt az a madárbolt . . .

Kirakatásban egyetlen kalitka.

Nem kékmadarat árultak – kanárit!

Az a kanári rég már kékmadár.
(A bolt sarkában tömzsi kályha állt.
Oly felfűtötten, mint most a-halál.)

2. *Járunk-kelünk mi, agresszív halottak,*
a ködökből kivont Lipót körúton.
Úlünk a szélről elvont,
hús Rakovszky-parkban.
Szemben a Sziget. No, de
szemben kicsodákkal?

Részlet a szerző *Újversek* című ciklusából.

TISZTELET AZ ÖREGASSZONYOKNAK

Huszárik Zoltán kisfilmje

Tizenhét éve tartó folyamatos beszélgetése Huszárik Zoltánnal bátorította, jogosította föl Szász Pétert arra, hogy olyasmit mondjon, ami így kezdődik: „... jobb, ha tőlem tudod meg...”. „Gratulálok a díjhoz, amit Miskolc városától kaptál a *Tisztelet az öregasszonyok-ra*” – mondta Szász. Huszárik szerényen elhárította a gratulációt: „Szépen van fényképezve. Jan-kura” – felelte. S most Szász: „A Toldi moziban Fellini *Bohócok*-ja előtt vetítették. Nézd, jobb, ha tőlem tudod meg, lehet, hogy elhallgatták előled, tapintatosak voltak, de (...) azt is elmondhatom: ezt a kisfilmet ott a nézőtéren kifütyülték. Az emberek pisszegtek, röhögtek, idégesítették őket...”

Így történt? Aligha bölcs párosítás a két film. De akkor is: a Toldi Stúdió a filmbarátok, hihetnők: a filmértők mozija. És épp ezt a filmet röhögtek ki?

„Akik röhögtek, olyasmin röhögtek” – kezdi, és aztán ezt válaszolja Huszárik: „Olyan mélyről jöttem, mint azok, akik ezen a filmen röhögtek.” Szász: „Ha ott vagy?” Huszárik: „Szégyellem magam, vagy üvöltök”. Itt azonnal állítsuk szembe ezzel a történettel Keszi Imre kritikáját: „Ha az emberség tiszta tükörképe a művészetben is szépségnek nevezhető, ez a film az utóbbi időben látott legszebb művek egyike”. Idézet Huszárik Zoltán nyilatkozatából, amelyet Miskolcon adott, a *Tisztelet az öregasszonyoknak* bemutatójakor: „Szeretném éltetni azokat, akik itt múlnak el értelmetlenül a szemem előtt... Ezeknek az öregeknek semmi más nem adatott meg, csupán az emlékezés...” Az idézethez filmtörténetében *Nemes Károly* azonnal hozzáteszi: „A rövid dokumentumfilm az értelmetlen elmúlással szemben a nem értelmetlen életről tanúskodik. Öregeket, főleg öregasszonyokat mutat be, akik fényképek és filmek segítségével visszaidézik fiatal éveiket. E képek sok temetőt, sírkövet ábrázolnak. A háború sok áldozatot követelt, nagyon megpróbálta az életben maradtakat is. Meg kellett állniok egyedül – a fájdalom ellenére.”

Énnek a filmnek a műfajául megint csak zenei műszó kínálkozik: *Hommage*. Igaz ugyan, hogy a zenei *hommage*-ok rendszerint egy más zeneművész emlékének adóznak, néha idézik is őt, míg Huszárik *hommage*-a: *Tisztelet*(adás) *az öregasszonyoknak*. Ő maga ezt mondta filmjéről: „Azok az öregasszonyok két világháború jajkiáltásai között is, jeltelenül, de tették a dolgukat, köszvényes lábbal, hályogos szemmel még mindig a munkát keresve-matátva”; az eredetiben, a Dajka Margitnak írott levélben mindez egy mondatnak a második része, s az eleje így hangzik: „... a halhatatlanság reményében dolgozunk, mint...”

Idézzük tovább Keszi Imrét: „Őszi színű, párás tájak fölött sűrű seregben madarak repülnek, betöltik a keskenyedő égsávot. A Halottak Napja mécszeivel lobogó-füstölő alkonyati temető. Itt tűnnek fel először az Öregasszonyok. Egyikük hófoltos úton, megrogyott derekú férfival váltva lépését, illedelmes és tárgyilagos távolban tőle. És valahol egy lobbanás, sűrű lobbanás a fátyolosan tarka színek közt: egy régi katonakép. Csak egy pillanatra. Aztán megint a tompafényű táj, templom, bent csendes ima, egy nagybetűs Biblia, gyertyafényes temető... És a házak, az egyre közelebb és részletesebb arcképek közt egyre többet villózik az emlékezés. Álló és mozgó képek, katonaruhás ifjú férfiak, harcjelenetek. És közben valami furcsa dolog történik: minél gyorsabban váltakoznak a részletek, a képek, annál jobban kiszélesedik az egész.” A kritikus valóban korrekt módon idézi föl a film tartalmi menetét, s jut el e révén a gondolati tartalomhoz. „Mint amikor a gyorsuló ütemekből bontakozik ki valamely egyre meggyőzőbb és tragikusabb-dallamosabb adagio.” Tudnivaló,

Részlet a szerzőnek a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Műsák Közművelődési Kiadó közös kiadásában a közeljövőben megjelenő kötetéből.

hogy Keszi Imre zenekritikus is volt, mégsem csupán ezért, mert számára ez otthonosabb, alkalmazza a zenei műkifejezéseket. Ez a film ugyancsak zenei szerkezetű. Valójában itt nem bővítette Huszárík sem módszereit, sem szókincsét, voltaképpen a már kidolgozott módon és képszavakkal mondja el meghatott tisztelgését a magukra maradt, s magányukban is helytálló, mindhalálíg helytálló öregekről.

Szót ejt Keszi arról is, hogy ez az előadásmód megint csak az időmúlás és a halhatatlanság, az idő és az örökkévaló vívódását juttatja érvényre. Tisztelet az öregeknek, hogy tudomásul veszik: „ami volt, az volt, az van, ami van”, mert „az idő visszafordíthatatlan”. Csak hogy erről már készített filmet Huszárík, nem is egyet. Érthető hát, hogy *Fábián László* például könnyebbnek tartja ezt a filmet Huszárík más rövidfilmjeinél; „talán érzelmi élmények által is jóval közelebb áll a befogadóhoz... Arra gondolok, hogy a halállal az ember életében először jobbra a nagyszülei elvesztésekor találkozik... Én azért is érzem nagyon meghatónak és nagyon szépnek a filmet, mert Huszárík elhittette velem, hogy minden öregasszony tulajdonképpen a saját nagyanyám is.” Huszárík: „Róluk szólt *Tisztelet az öregasszonyoknak* című filmem, meg két nagyanyámról, akik közül a máig élő épp most ment el, oly észrevétlen...” (Ez a korábbi idézet folytatása a Dajka Margit-hoz írott levélből.)

„Kifürkészhetetlen titkok rejteznek a száradó arcok ráncai közt, kifürkészhetetlen titkok a homlok barázdáiban. De minden emberségük, jóindulatuk mellett sem pattannak föl a fogatlan szájak a titkok kimondására, mert azok mondhatatlanok, és hogy még nehezebb legyen: megélhetők. Éppen ez a birtoklása a titoknak képes valamicskét enyhíteni az öregség kiszolgáltatottságán, védtelenségén” – írta *Fábián László*. – „Ők azok, akik a szélben suhogó nádas mellett még egyre elvégzendő feladatok felé igyekeznek, akiknek göcsörtös ujjai közül borsószemek peregnék az edényekbe, akik halálra, pusztításra, a háború gyalázatára fiakat szültek, hogy rájuk emlékezve morzsolják végnapjaikat, akik immár a föld felé görbülnek, mintha a befogadó televényt vizsgálnák. A hősök, akik megtartották a világot, noha nem tudtak hősiességükről, csak kötelességről.”

Még szebben, még elragadtatottabban írt a filmről *B. Nagy László*. „Ha a *Szindbád* a költészet diadala, hát ez a fölmagasztosulása” – írta. – Egy világ múlik el benne, pusztul el végérvényesen; valamiképp mégis fölragyog, az időtlenségbe párolódik. Ez az, amihez nem ér föl a kritika, a poézis újjáteremtő csodájához.” S itt vallja be, hogy az elemzés – formulákhoz vezet, mintegy kívül marad a művön. Ő megkísérti a lehetetlent: beléhatolni. Huszárík parasztasszonyait a világ már mátkaságukban összeroppantotta, mondja, „s most, évtizedek múltán is vonszolják magukat, emlékeiket, elhagyottan, roskatag házak kriptasötétjéből kilépve a zuhogó fénybe, a természet buja vadságába, a sugárözönbe, mely úgy veszi körül őket, mint Rimbaud halott katonáját, »a völgy alvóját« az élet eltűnhetetlen és eltűntethetetlen aurája. Nem oktalanul emlegetem a Rimbaud-szonettet: a »kármin szélű lyuk« A völgy alvójá-nak oldalán, a vers csattanójában, Huszárík filmjébe is belerobban, hangosan és idegenül, mint a nemlét, a semmi elkerülhetetlen fenyegetése és valósága. A természet, az egyszerű emberi lét tiszta világába a történelem irracionális borzalmi. (...) Amit a szavak költője egyetlen, már-már természetesnek, harmonikusnak ható képpel jelez, az e film-poémában – Huszárík nem tud beletörődni, még annyira se, mint a példavers alkotója – többször feldördülő üteg, világháborús villanások, fényes mátkaság, ihaj-csuhaj lakodalom, csak épp a délceg völegény feszít angyalbőrben...”

„A lényeg e képek között van” – folytatja *B. Nagy*. – Az öregasszonyok jelenében. Huszárík rekviemje a nemes és csendes ellentmondást tartalmazza, azt is tartalmazza: a csúf, ráncos arcokat átszellemítő tekintetekben, az emberi jóság, mindent megértés tiszta pillantásaiban, a befelé révedés merengő elevenségében éppúgy, mint a fölcsilanó örömben, egy elröppenő madárraj láttán. Hol fecskék, másszor hollók – Huszárík ezt is tudja: a halál rettenetét s az elmúlást túlélő boldogságot egyszerre. Matrónai: élni tanítanak.” „Ez a tartás – a művészt és »modelljeit« – viszi túl Huszárík rekviemjét az elmúláson a poézis öröklétébe. S aki kapott már halálos sebet, ha tán nem is a testére, jó hasznát veheti ennek az üzenetnek. Minél frissebb a seb, annál inkább. Igen, még a megsemmisülés is letromfolható!”

Csakugyan *mindent* tudott életről és halálról Huszárík, s mindent ki is tudott fejezni csodálatos képversekkel, képharmóniákkal, képakkordokkal – a méltató szó csak dadog,

keresi az illő kifejezést, mert Huszárík minden filmje, ez is, egyedi jelenség volt és marad, még akkor is, ha egyszer-mászor mintha variációkat forgatna egy témára. Nem, nem egyre: többre. Sőt: mindenre. *A Tisztelet az öregasszonyoknak* szép variáció az élet témájára, a *teljes életére*.

Joggal vetődik föl a kérdés, hogy ha ez a film ilyen igaz, egyszerű és szép, akkor miért fogadta a nézők körében értetlenség? Be kell vallani, hogy Huszárík művészetét nagyra tartó kritikusoknak is voltak fönntartásai. Így ír például Horgas Béla: „Kevésbé tudtam kapcsolódni a *Tisztelet az öregasszonyoknak* képi általánosságához is, a gyertyafényben csillogó temetők és színpompás őszi tájak szépségéhez, mert nem találtam bennük elegendő konkrét jelentést – tévedés ne essék: képi jelentést. Ezt a mellérendelő jelleget erősíti a kiváló operatőr, Jankura Péter talán egyetlen fokozattal édesebb színezése, komponálása, mely a film keserű panaszától különválva létezik. (Az 'elegendő' és a 'fokozat' persze amolyan tárgyalási fogalom, jelzésnek használom, nem értékítéletnek.) Meglehet, a filmbeli szépség képi jelentése éppen az ellentét a keserűséggel, gyásszal, háborúval, halállal szemben. A *kontaszt*. Célja pedig talán a lelkifurdalás fölélesztése, de legalábbis a nyugtalanítás.” (Hogyan mondta Szász Péter? „... idegesítették őket...”) Hiszen Horgas Béla is így folytatja: „A film érzésem és értelmezésem szerint a túlélő, a túlélés is megterhelt öregasszonyokról szól, és ott a legerősebb, ahol feltűnnek benne a férfiak és a történelem, a háború emlékképei, ahol az élet elviselhetetlensége és az öregasszonyok kiszolgáltatottsága konkrét képekben, és nem jelképes, líraian »megemelt« kompozíciókban ölt alakot.” Úgy vélem, *éppen ez* a kompozíció lényege, zeneisége: a halottakra emlékezés maga „szép” környezetben történik, hogy így a szikkadt-fáradt öregek és a háborús emlékek feketesége-szürkesége *még kirtvóbb* kontraszt legyen.

Itt az ideje azonban, hogy fölvevünk egy kínálkozó kérdést, amely Szász Péter beszélgetésében Huszáríknak azt a mondatát, hogy ha ott lett volna a film kicsúfolásakor, szégyelli magát, vagy üvölt, ígygen követte: „Lehet, hogy nem közérthető a filmed?” Huszárík: „Közérthetőség... Mi az, hogy közérthetőség? Félek, hogy az izlésnormák devalválódnak. A népművészet közérthető? „... »Kútágasra szállott a sas, engem rózsám, ne csalogass...» Tiszta absztrakció. És mindenki érti.”

Máskor így szólt ugyanerről Huszárík: „A magam részéről tragikus dolognak tartom, hogy a kísérletező művész magatartását mindig valamiféle vulgár-realizmussal szembesítik. Mindig arra hivatkoznak, hogy a művészt nem értik. Persze, hogy nem értik, ha ilyen elocsósított melléktermékkel etetjük, olyan kommersz árukkal, amelyet korlátlanul lehet fogyasztani anélkül, hogy a szív vagy az értelem gyarapodna általa. Nem kell mélyre ásni, hogy a nép, amíg ezzel a kommersz áruval nem tápláltuk, mivel vigasztalódott, hogyan fejezte ki örömét vagy bánatát. Ha a művészet bármelyik ágát közelítem is meg, csak azt látom, hogy absztrakt módon fejezte ki magát mindig, mindenhol a nép.” „Azt látom a faragásaikon, a hímzéseiken, sőt, a szokások arzenáljába is utat törve csak ez tűnt elő bizonyágként, ez a lényegfelismerés, ez a stilizált ábrázolásmód, amelyik korántsem azonos azzal a fajta realizmusigénnyel, amit napjainkban a művésztől elvárunk.”

Es egy beszélgetés során *Ember Marianne*-nal: „Hogy honnan jöttem, nem titkolom. Ahonnan jöttem, szükségszerű kötelesség volt a kitörés, felemelkedés. Nem én kívántam így, hanem azok, akik sorsukban vagy életükben már csak általam emelkedhettek. Élményvilágom, tapasztalataim fele részét tőlük kaptam. Úgy hiszem, még mindig gazdálkodhatom ezzel az életanyaggal. Népművészeti örökségről is tudok vallani, de ekkor nem a folklórról beszélek, nem a külsőleges elemek mentőmunkálatairól, hanem ennek leglényegéről, ami, úgy látszik, még sokak számára rejtve van, vagy nem veszik a fáradságot, hogy igazságát, bonyolult közlendőit megismerjék. Bartóki értelemben a közeledést napjainkban nem érzem avultnak, tetszelgő nemzeti rongyrazásnak, sőt.” „A hagyományok jogfolytonossága nélkül a művészet el nem képzelhető. Nem tematikai kérdés a korszerűség, s ha az ember a máról beszél, akkor a történelmileg felgyülemlett szellemi értékek érveit is használja, esztétikai stílusjegyeiket az új közlendő szolgálatába állíthatja.”

Gyakran vetették azonban Huszárík szemére a nosztalgiát. Erről így nyilatkozott: „Nincs bennem semmi nosztalgia sem egy történelmileg idejét múlt világ felé. Még csak rezervá-

tum-világot sem akarok teremteni filmjeimben. Azt hiszem, már korábban világosan kiderült az álláspontom. Tájékozódásom iránya, filmjeim struktúrája, gondolatisága mindenképpen valami mást igazol. A korszerűség gondjai miatt izgat a népművészet. Ehhez még annyit: a közérthetőséget is, azt hiszem, rosszul értelmezzük. A népművészet például soha nem volt realista, legalábbis abban a szóhasználatban, ahogyan mi napjainkban akarjuk visszaadni számukra. Mindig stilizált volt, nyelvi és képzőművészeti megnyilatkozásaikban sokkal több a szürrealista elem, mintsem gondolnánk. Ízlésvilágukat, a képzeletüket tulajdonképpen mi romboltuk szét; illő lenne ezt számukra visszaadni, amit valaha tágabban értelmezhettek. (...) Amikor az *Elégiá-t* vetítették falun, az emberek ezt a filmet értették. Gondjuk csak azoknak volt, akik valamilyen fajta kulturális »beiskolázásban« már részesültek.”

Mondhatjuk-e ezek után, hogy Huszárik Zoltán a magyar filmben népi hagyományokat akart új alakban életre kelteni, mint tette Bartók és Kodály a zenében? Igen: filmverseinek lüktetése a népdaloké, képei a népművészetrel rokon hasonlatok. S hite, konok hite a halállal szemben győzelmes életről – ugyancsak a népe, azoké, akiknek köréből jött, s akiknek filmjeit készítette. Azért készített filmet magamagának, mert közösségtéremtő feladatnak látta a magáét. Nem az ő hibája, csakugyan nem az övé, ha filmjei sokak szerint csak az értőkéi. Igaz, megtapasztalhatta, hogy „falun ezt a filmet az emberek értették”.

Bizonyára azért, mert érezték és élték is.

K
Ö
N
Y
V
J
E
L
Z
Ö

Simándy József: BÁNK BÁN ELMONDJA...

Simándy József évtizedeken át Operaházunk vezető tenoristája volt, s amit e szabálytalan önéletrásban elmond, nemcsak egy küzdelmes élet krónikája, hanem egy korszak történeti képe is. A jeles énekesnek *Dalos László* segített könyve megformálásában, az élmények, reflexiók azonban mindenestől a művésziéi.

Anélkül hogy lekicsinyelnék Simándy József emlékeit és önvallomását, érdemes felhívunk a figyelmet két általánosabb érvényű mondanivalójára, mely könyvének megkülönböztetett jelentőséget kölcsönöz. Nagyon fontos, általános emberi tanítása, hogy kendőzés és szépítés nélkül ábrázolja azt a folyamatot, ahogy a szorgalommal párosult tehetség legyőzi az eléje tornyosuló nehézségeket. A szorgalom és kitartás azonban nem minden. Következtesen megvalósított, szigorú önkritika, megélt erkölcsi mértékhez való igazodás is szükséges ahhoz, hogy a tehetségből igazi művész legyen, aki az alkotásokban rejlő emberi üzenetet másoknak is közvetíteni tudja. Ezek az erények megvoltak Simándy Józsefben, aki rokonszenves nyíltsággal

mondja ki: az igazán emberhez méltó létnek ezek alapfeltételei.

Az önéletrírás számtalan színes, kedves, évődő művészportréval gazdagítja a korszakról való ismereteinket. Nagy énekesek és karmesterek vonulnak el előttünk, s alakjukat azért érezzük hitelesnek, mert az „örök Bánk” nem idealizálja őket, nem esik az elvtelen kritika gyakran tapasztalható hibájába. A könyv lebilincselő és humorral átszótt előadásmódja az utolsó fejezetekben kissé nosztalgikus és szomorkás; nemcsak a könyörtelenül múlt idő a magyarázata, hanem az énekesnek az a fájdalmas tapasztalata is, hogy a jelenlegi Operaház művészi színvonalja nem méltó a régebbiéhez. Ennek a megállapításnak a tanulságait természetesen nem az olvasónak kell hasznosítania.

Simándy József életútja arra is példa, hogyan maradhat egy elhivatott, megbecsült tehetség élete végéig magyar művész, s ilyen minőségben hogyan ötvözheti hazafiságát az európaisággal. (*Zeneműkiadó, 1983*)

(r. l.)

Dicsőség a nagyanyáknak

*A kendőseknek, akik minden tőkét
személy szerint ismernek a hegyen,
és locsolják a sírján a virágot,
ha az emberük elmegyén,*

*kik kötőjükkal megtörlik a széket,
amire a vendég leül,
s a meglepetést a kredencbe zárják
a gyerekek előtt,*

*a görnyedteknek, de az egyenes
hátúaknak is, akik kötögetnek,
és olykor, ha a tévé nem üvölt,
mesélnek, dalolnak a kicsinyeknek;*

*akik a téren ülnek a padon
kendőtlenül – ezüstös, ondolált haj –,
a jövevényt Istennel éltetik
s magyarul beszélnek az unokákkal,*

*Szent Mihály templománál, Kolozsvárott,
meg Torontóban, Zürichben és Nyitrán,
kik fejből tanítják az imádságot
s török fejük a modern matek nyitján;*

*és dicsőség a festett hajúaknak,
kik nyugdíjasan is munkába járnak,
de ha a gyerek bármiről mesél
vagy enni kér: a nagy se sose fáradt,*

*kik keresztel jelölik, mielőtt
megszegnék, késükkel a kenyér alját,
ételt nem dobnak szemébe soha,
s kifényesítve nyújtják át az almát:*

*nagyanyák ők? Vagy inkább dédanyák már?
Ki figyel rájuk, nyomukba ki lép?
Az utolsók-e, akik őrzik-védik
ezeréves kultúránk gyökerét?*

„VAN-É JUTALMA A NEMES KEBELNEK?”

Hit, szerelem, barátság Madáchnál

Két kérdést napjaink Madách-kutatói általában megkerülnek. Az egyik: miféle *etikai* alapállás lehetett jellemző Madách emberi viszonyaira, beleértve ebbe nemcsak a barátság érzését, hanem – többek közt – a szexuális kapcsolatokat is; s ha már barátságot említettünk: milyen gondolatokat táplált az ifjú Madách e fontos, társas viszonyainkat nem csekély mértékben befolyásoló kérdéssel kapcsolatban? A másik: vajon a hagyományosan vallásos, religiózus álláspontot – a fiatalkorára jellemzőt – vallotta-e a *Tragédia* szerzője fő művének írása idején is?

Az első kérdéstről Madách lírája többet árul el, mint a *Tragédia*.

Madách fiatalkori lírai műveit az irodalomtörténet szereti a „Petőfi epigonizmus” címszó alatt elkönyvelni, holott a *Vadrózsák*, a *Borbálához* írott versciklusokban *másról* van szó. Madách azt mondta el e költeményeiben a vers címzettjének, amit a szerelem dolgaiban járatlan, anyja által erősen kordában tartott, jól nevelt nemesifjú a kor közerkölcseinek megfelelően elmondhatott.

Madách *valódi* találkozása a nővel – valószínűleg – egy pesti bordélyházban következett be. Ebből a verséből (*Ha láttak is*), mely erről – ezekről – az élményekről szól, Madáchról igen jellemzően, nem valamiféle szenvelgős rokonézés, „perdita-rokonszenv” csendül ki, hanem a csömöré, az undoré és a fölháborodásé. Madách keserű, önmagát és a világot ostorozó indulatait az váltja ki, hogy: „Mind eladó, mit a világ bír adni”. Érzékeny, túlfűtött idealizmusára vallanak a vers záró sora, melyek minden bizonnyal – ismételten – Borbálát idézik: „Egy van csak, mi lélkemet fenntartja, / Egy emlék, amely élvet ad nekem, / Hogy egykor boldogítál, drága lányka, / S tisztán maradtál, hála Istenem.” Ha a vers nem kifejezetten Borbálához szólna is, a befejezést mindenesetre csak egy ideális-romantikusan tiszta szerelem iránti nosztalgia diktálhatta.

Madách későbbi, házasságának első éveiben írott versei is azt tanúsítják, hogy alapállása a nő, a szerelem dolgában sem változott meg. A nőben a nagybetűvel írandó „Nő”-t látja. Később a *Tragédiá*-ban is, ahol minden gyarlósága ellenére Éva mégiscsak eszményi, nemcsak segítő, már-már „megváltó” társa Ádámnak. Csak az emberi viszonyok dolgában megnyilvánuló naiv jóhiszeműsége érteti, értetheti meg velünk, hogy miért látta meg *Fogságomból* című versében is idillikusan boldognak hazatérését, holott tudjuk, hogy otthon nem a szerető hitves, hanem a hűtlenné vált asszony várta. Házasságától az eszményi és a valós szerelem tökéletes megvalósulását remélte. Lényegében ez az *idilli* kép bukkan fel újra a *Tragédiá*-ban, mégpedig az Ádám és Éva bűnbeesése előtti jelenetekben.

Jellemző, milyen hangot üt meg egy korábbi versében – *Egy-vetélytárhoz* – a feleségét megkörményező baráttal szemben. A verskezdéssel – „Elárultál!” – inkább önmagát, mint a csalárd barátot minősíti, akinek a baráti együttérzésről, hűségről, korántsem lehetnek olyan fennkölt, „spártai” elképzelései, mint Madáchnak. Az ironák ez a verse is a jóhiszemű, könnyen félrevezethető, patetikus-romantikus lelket állítja elének, aki rendkívüli elvárásokkal fordul nemcsak önmaga, hanem környezeté felé is. Mondhatjuk-e hát, hogy Madách nagy kaliberű egyéniség volt? Bizonyára. Hisz csak „nemes kebel” képes másoktól is a magáéhoz hasonló nemességet elvárni, joga is csak az efféle embernek van hozzá.

Németh G. Béla tán épp e szinte eksztatikus megnyilvánulások miatt nevezte Madácht „kat-exochén, eszmei ember”-nek. Bár tudjuk, hogy az 1848–49-es évek eseményei és következményei – fivérének halála, húgának és családjának felkoncolása, saját raboskodása – döntően befolyásolták személyiségének fejlődését. Nyilván mindezek nem hatnak rá olyan nyomasztóan, nem váltanak ki belőle olyan kínzóan éles, szélsőséges indulatokat, ha nincs különlegesen érzékeny, gyánútlan és szelid alkattal áldva-verve.

A felszabadulás óta Madách életművének ismertetőit, méltatóit főként az foglalkoztatta, hogy mennyiben befolyásolták őt fő művének megalkotásában a francia forradalom, az európai romantika, az utópikus szocializmus, valamint a determinizmus eszméi.

A *Tragédia* történeti színeinek középpontjában valóban a francia forradalom jelszavai állanak, melyeket – Németh G. Béla szavaival élve – Madách „szinte . . . vallásos rajongással” tett magáévá. A fent mondottakat húzza alá az a tény is, hogy a párizsi szín szerkezetileg különleges helyet foglal el, ahogy *Sötér István* írja: „álom az álomban”. Korábban már a konstantinápolyi szín is elárul valamit abból, hogy Madách túljutott ifjúkora bigottan vallásos neveltetésének vonzaskörén, és elérkezett a kereszténység eltorzult gyakorlatának felvilágosult kritikájáig.

Dolgozatunk második kérdésére keresve a választ, arra is fel kell hívnunk a figyelmet, hogy Madáchot nemcsak a konstantinápolyi színben, hanem később, a francia polgári demokratikus forradalom jelszavainak leírásakor – „Szabadság! Testvériség! Egyenlőség!” – (bár *szabad értelmezésben*) vallásos reminiscenciák kísérik. Nemcsak Éva szavairól van szó, amelyeket *Sötér István* is említ az *Álom a történelemlről*-ben, vagyis arról, hogy Éva e szavakkal: „*Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörüli / Testvériséget hozván a világra*” – Jézus születésére utal. A párizsi szín előtt már a fölvilágosult, polgári-demokratikus eszmék és az evangéliumi tanok sajátos ötvöződését mutatja az első és a második prágai szín is.

Ádám–Kepler a II. prágai színben így kommentálja a párizsi jelenetben látottakat: „*Mi nagyszerű kép tárult fel szememnek! / Vak, aki Isten szikráját nem érti, / Ha vérrel, sárral is volt befelve.*” Korábban már Ádám–Kepler szavaira mintegy válaszolva (aki az „egyszerű” és „természetes” követelményeit hirdeti) tanítványa ezt kérdezi: „*Ez a nyelv hát az a megérthető / Milyen beszéltek az apostolok.* Ha a *Tragédia*-nak ezeket a részleteit is figyelembe vesszük – kiváltképp azt, ahogy Madách a második prágai színben a francia polgári-demokratikus forradalom eszméit értékeli –, úgy az idézetek azt jelzik, hogy felfogása szerint a francia forradalom hármasszó jelszava, a „Szabadság! Testvériség! Egyenlőség!” – mondhatni – az emberiség „második evangéliumát” fogalmazta meg.

A párizsi szín csúcspontja után következő színekben – ha ugyan használhatjuk rájuk a „történeti” jelzőt, hisz a falanszter, az úr, az eszkimó-jelenet *fiktív* volta nyilvánvaló –, Ádám színleléseiben fokozatos elszürkülés következik be: Ádám az előző jelenetekben mindig prominens vagy historialilag ismert személyiség alakját ölti fel (Fáraó, Miltiades, Sergiolus, Tankréd, Kepler, Danton). A londoni színben már csupán közönséges polgár, *egy* az utcai járókelők közül. Ezt szimbolikusan is értelmezhetjük, mint a forradalom – az 1848–49-es forradalom és szabadságharc – utáni hétköznapi unalmának és szürkességének jelzését. Egyben e színekben derül ki csak igazán, hogy Madách milyen kitűnően érzett rá az *álom*-formában rejlő lehetőségekre. E „műfogás” nélkül sohasem írhatta volna meg a falansztert, az úr-jelenetet s az emberi jövőt „ad absurdumig” víve: az eszkimó színt.

Ha a *Tragédia* történeti színeit végiggondoljuk, s nem utolsósorban azt, hogy Lucifernek ezekben milyen döntő szerepe van, megállapíthatjuk, hogy Madách világszemléletében az ifjúkor lázas, patetikus hitet után gyökeres, kijózanító változás állt be. Bizonytalán hasonlóképp emberi kapcsolataiban is; beleértve ebbe szerelmet, barátságot, amelyeket a már-már gyermeki naivitás, idealizmus jellemezett. Éppen ez a gyermeki bizalom, mellyel embertársai felé fordult, szabhatta csak meg annak a megrendülésnek a *fokát*, ami a *Tragédia* gondolataiban csapódott le. Nem mondhatunk mást: az érett korú Madách csalódásainak súlya alatt kénytelen volt gyermek- s ifjúkorának naiv, gyanútlan, gyermeki hitét – szinte minden vonatkozásban – *racionális kritikának* alávetni.

Madách művének, pályájának ismerői Lucifer alakjának megformálásában nagy szerepet tulajdonítanak annak a barátságának, amit a *Tragédia* szerzője *Szontagh Pál* iránt érzett. E sorok írójának véleménye szerint a Szontagh-hoz fűződő barátság *önmagában* nem vezetett volna el Lucifer alakjának megformálásához. A luciferi kétely, tagadás, sőt „cinizmus” gondolatai Madách jellemének benső, öntörvényű fejlődéséből adódnak.

Madách „religiójának” vizsgálatakor még egy gondolatot fel kell vetnünk. A *Tragédia*-t gyakran emlegetik a *Faust* szomszédságában. Valóban elképzelhető, hogy Goethe műve

mint irodalmi alkotás (pl. a Tragédia műfajának megválasztása tekintetében) hathatott Madáchra. Goethe és Madách alapállásában azonban a világot és a „transzcendenciákat” illetően döntő különbség van. Faust számára a mű első, „földi” színében a húsvéti harangok szava csupán kedves gyermekkori emlékeket idéz fel, az ünnepek *hangulatát*. Faust „hallja az ígét”, de „hinni nem tud”. A fiatal Madáchoz azonban ténylegesen kötik a keresztény-katolikus konvenciók, ő valóban *hisz*, méghozzá feltétlen bizalommal. *Hazaérkezés* című versében ő maga veti papírra hányszor járult „titkos vágyaival” a Megváltó képe elé imádkozni, s hogy „inte az vissza néki mosolyogva”. A költemény további szakaszai is utalnak a feltétlen, gyermeki hitre, az idillikusan harmonikus alapállásra. Madách számára a boldogság lényegében nem is más, mint a valós és az eszményi egybeesése, az *idill*, ahogyan erre már írásom elején utaltam a *Tragédia* második – paradicsomi – színéről szólva. A *Tragédia egészében véve* – ideértve a markáns történeti színeket is – nem fogható fel tehát másnak, mint a 37 éves férfi *számvetésének* önmagával és a világgal, a világról alkotott romantikus-patetikus, idillikus elképzelések *összgezésének* igényével.

E számvetésben egyesek – például a jeles marxista filozófus-esztéta, Lukács György – ellentmondásokat véltek felfedezni. Lukács szerint a *Tragédia* 15. színe, a mű záróakkordjai logikátlanul, „dogmatikusan” következnek a történelmi pesszimizmust kifejező „történelmi” színek után. Ádám ébredése, Éva anyasága, az Úr megjelenése a korábbi színek – kiváltképp az eszkimó-jelenet – komor pesszimizmusa után valóban következetlennek hathatnak, különösen, ha a drámai szerkesztés *klasszikus szabályait* kérjük számon. De azt hiszem, ha a befejezés dramatikailag nem is egészen „szabályos”, *lélektani alapon vizsgálva* teljesen érthető.

Sőtér István is azt írja többek közt, hogy Ádámot a végső kétségbeesés partjáról nem az Úr szava hozza vissza, hanem Éváé: „*Anyának érzem, oh Ádám, magam*”. Tegyük fel, hogy *texturális* értelemben, a szöveghűség szempontjából nézve ez így igaz. Azt is, hogy az Úr megjelenése tekinthető valamiféle „*deus ex machinának*”. (Jegyezzük meg itt, hogy hasonló dramaturgiai fogásokért Euripidészt sem számúztuk a Parnasszusról.) Mégsem egy ilyen „hajánál fogva előráncigált” megoldásról van szó a *Tragédia*-ban. Ádám ugyanis mindenképpen tragikus hős. Nagyratörő, becsvágyó, nemes ambíciói vannak, tele az újrakezdés bátorságával. Az, hogy Madách a párizsi szint például mint „álmot az álom”-ban írja meg, még kritikai bátorságra is vall; *hisz* Madách – áttételesen – azt kéri számon korától, miért nem váltotta valóra még a liberális-demokratizmus nagy eszméit sem. Ádám–Madách mindezen személyes tulajdonságai ellenére sem kerülheti el a *személyes halált*, a „vég” állandóan *Damoklész kardjaként* lebeg feje felett. Minthogy a *Tragédia* is – a Fausthoz hasonlóan – a „világtragédia” kategóriájába tartozik, a „happy end”-szerű befejezés szervesen illeszkedik a műhöz, szinte az egyetlen lehetőség arra, hogy a komor történeti víziók után a néző számára a *katarzisz* élményét biztosítsa.

Nem hagyható figyelmen kívül Ádám s az Úr párbeszédéből ez a mondat: „*Uram! Rettentő látások gyötörtek / És nem tudom, mi bennök a való*.” Ez a mondat Madách *szubjektív megnyilvánulása* és a művet szinte egészében a *lírai vallomás szférájába* emeli. Ádám itt félreérthetetlenül és egészében *Madách nevében* beszél, aki kora tudományosságának szellemében az emberi történelmet egészen az eszkimó-jelenetig végiggondolva maga is eljuthatott az öngyilkosság gondolatáig.

Éva anyaságában pedig *de facto* az Úr kegyelme működik, aki Ádámot az öngyilkosság szélén az utódaiért vállalandó felelősségére, kötelességeire emlékezteti, s ezt a fajta kötöttséget szinte mentőkötélként dobja oda a teljes válságba jutott főhősnek. A fentebb mondotak után alighanem belátható, hogy a *Tragédia* dramaturgiailag sem elhibázott mű, *hisz* az ember *tragédiáját* az jelenti, hogy míg a tudás fájából az emberiség összeülei szakíthattak, a halhatatlanságából már nem, és a halál bizonyossága minden vállalkozásukat – a heroikusakat is – a bukás árnyékába helyezi. Másrészt viszont Éva anyasága, az Úr szavai Ádám–Madách számára a *túlélés* lehetőségét jelentik. Nem többet, nem is kevesebbet, csupán azt, hogy a harcot az emberért, utódaiért, a Madách szemében „*szent eszméért*” (Szabadság! Testvériség! Egyenlőség!) a „vég” tudatában is merjék, tudják újrakezdeni.

Németh G. Béla szerint a Tragédia záró sora („Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál!) titokzatos, „enigmatikus” színezetű. E kérdés „rejtélye” is megoldható tán, ha számba vesszük mind a három nagy kérdést, ami Ádám szájából a *Tragédia* végén hangzik el, ekként: „Minő sors vár reám?”, „Megy-e előbbre majdan fajzatom?” és harmadikként: „Van-e jutalma a nemes kebelnek?” A „bízva bízzál” úgy is értelmezhető e három kérdés együttes figyelembevételével – melynek megválaszolásában az angyalok karának szózata sem hanyagolható el –, hogy Madách érzi: nagyot alkotott. Sőt, „Isten helyett” cselekedett, de a *Tragédia* befejezésekor nem sejtette még, mi lesz művének jövő sorsa. Megkockáztatható tehát az a vélemény – hasonlólt ír Héra Zoltán *A küzdés költészete* című esszéjében –, hogy a *Tragédia* zárómondata ezt jelenti: a küzdésnek, a cselekvésnek – adott esetben: az alkotó cselekvésnek – mégiscsak *kell*, hogy legyen értelme, jutalma, eredménye.

Madách a mű egyik legfontosabb filozófiai kérdésére, a determináltság és szabadság problémájára az angyalok karának szózatával válaszol. Szabadságunk – mondják Madách nevében – a „bűn és erény” közt való választás szabadságában áll. Ádám e szabadság nevében az *életet* választja, s ez a gondolat kikerekül azzal, hogy őt – valamint az emberiséget – harcaiban „Isten kegyelme” kíséri. A világ története az „isteni terv” szerint valósul meg, melyben a luciferi negáció, kétely gyümölcse is az ember *javát* szolgálják. A kor viszonyait és a *Tragédia* korábbi mondanivalóját figyelembe véve ez legalább olyan hittétel a kor polgári-demokratikus eszméi, mint egy átértelmezett „vallásosság” – inkább: religio – mellett. Ez utóbbival kapcsolatban ugyanis az mondható csak el, hogy Madách a *Tragédia* írásának idején ifjúkorának idillikus kereszténységén túllépve egy *főként érzelmi alapokon nyugvó, kötöttségektől mentes, de mélyebb s a személyes lét fenntartásához feltétlenül igényelt deizmusig juthatott el*.

A biblikus, istenkereső témák, ezen belül egyén és tömeg viszonya, sőt harca, a kimagasló személyiség tragédiája – valószínűleg nem minden személyes indok nélkül – Madáchot a későbbiekben is foglalkoztatta. Erről tanúskodik a *Mózes*, mely nem utolsósorban Keresztury Dezső hathatós közreműködésével az 1970-es években a Nemzeti Színházban is színré került és átütő sikert aratott.

Deák István: KOSSUTH LAJOS ÉS A MAGYAROK 1848–49-BEN. A New York-i Columbia egyetem közép-keleteurópai történelem professzora nem kis feladatra vállalkozik, amikor Kossuth ellentmondásos egyénisége kőre csoportosítva igyekszik megrajzolni e korszak ugyancsak ellentmondásos eseményeit. Azt hihetnénk, figyelmeztet a szerző is, hogy szinte mindent tudunk 1848–49-ről, hiszen könyvtáryi anyagot írtak róla. Pedig az igazság az, hogy az egészet átfogó történelmi munka alig született. „Nyugodt lelkiismerettel csak az írhat 1848–49-es magyar történelmet, aki a magyaron kívül olvas németül, latinul, franciául, oroszul, angolul, lengyelül, csehül, szlovákul, románul, olaszul és szerb-horvát nyelven, továbbá aki megjárta a monarchia minden utódállamának levéltárait.”

Deák István pontosan felmérte korlátait; tehát jól tudja lehetőségeit, ritka történészi erénnyel bevállhatja: „Teljes tárgyilagosságot magam sem ígérhetek”. Dialektikus látásmódja teszi könyvét eredetivé. El kell ismernünk, hogy egész történelmünk, főként bonyolult korszak-

kaink tárgyalásakor nem vagyunk bővebben az ilyenfajta szemléletnek. Nem lehet ellentétpárok felállításával, vagy külön-külön tárgyalva érvényeset mondani Kossuth, Széchenyi, Görgey, Petőfi szerepéről, a népről, a nemességről, a főnemességről, a magyarságról, a nemzetről, a nemzetiségekről, a Habsburgokról, a monarchiáról, Nyugat-, Közép- és Kelet-Európáról. Kossuthot – írja a szerző – „származása, társadalmi helyzete és foglalkozása valósággal predestinálta a forradalmi vezérszerepre”. Ahogy történelmi személyek, úgy népek, birodalmak cselekvéseinek megítélése is csak tágabb történelmi, gazdasági viszonyok elemzésével történhet, holott igaz, „1848 sem csupán személytelen gazdasági erők és névtelen tömegek összecsapásából állt, hanem erős egyéniségek konfliktusából is”. A legújabb történelmi kutatások eredményei is helyet kaptak e munkában. A könyv stílusa tiszta, tartalma érdekfeszítő. 1979-es angol nyelvű megjelenése után most Veressné Deák Éva fordításában vehetjük kézbe. (*Gondolat, 1983*)

Stollósi Zoltán

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA CENTENÁRIS ELŐADÁSAI

Az ember tragédiája bemutatásának századik évfordulója adott alkalmat három színháznak is, hogy Madách Imre költői remekét felújítsa, illetve bemutassa. Az ősbemutató jogán a hagyomány elsősorban a Nemzeti Színházat illeti. A napra pontos évforduló megünneplésének fényét emelte Köpeczi Béla kulturális miniszter beszéde, amelynek során bejelentette az új Nemzeti Színház közadakozásból történő felépítését.

A Madách Színház, névadója iránti tiszteletből, már 1981 elején játszotta a Tragédiát, s bár azonos rendezői elvek alapján, de teljesen új szereposztásban újította föl a centenáris évfordulóra. A Nemzeti Színházon kívül a fővárosban eddig csak a Népszínház-Vígopera (1908) és a Városi Színház (1926) adta elő. Most harmadiknak csatlakozott hozzájuk a Madách Színház is.

Zalaegerszeg színházat avatott 1983. október 11-én. Jóllehet egy „előévad” már megelőzte a színháznyitást, de állandó játékhelyük még nem volt a városban. Az épület korábban a megyei művelődési központ volt, ezt alakították át korszerű színházzá, s nevezték el a megye nagy szülőteréről, Hevesi Sándorról. Szinte kézenfekvő volt, hogy az új létesítményt a Tragédia előadásával nyissák meg, erre a centenáris évforduló éppoly alkalmat adott, mint a névadó Hevesi Sándor egykor korszakos jelentőségű Tragédia-rendezései. Itt is Köpeczi Béla kulturális miniszter tartotta az ünnepi megnyitó beszédet, kiemelve a mű klasszicitását és Hevesi Sándor rendezői érdemeit.

Az ember tragédiája a Nemzeti Színház színpadán

„Szóljon a centenáris Tragédia a századvégi ember szorongásáról, döntéseinek, következő lépéseinek a felelősségéről” – Vámos László ezzel a mondattal fejezi be a műsorfüzetbe a bemutató elé írt rendezői gondolatait.

Az előadás – mutatis mutandis – megismétlése volt a nyári Szegedi Szabadtéri Játékok előadásának, ugyanazokkal a (fő)szereplőkkel és hasonló díszletmegoldással, természetesen a zárt színpad lehetőségeinek megfelelően. *Csányi Árpád* díszlettervezőnek – legalábbis méreteiben – át kellett terveznie a színpadot, míg *Vágó Nelly* jelmezei a Nemzeti Színházban éppoly hatásosak voltak, mint a szabadtéren.

A szabadtéri előadás bevitele a színház falai közé a szereplők előnyére vált a már megtanult szöveg révén, de hátrányos lett a szabadtéren begyakorolt és megszokott mozgás miatt. A hatalmas szabadtéri színpad szélesebb gesztusokat, erőteljesebb, nagyobb ívű mozdulatokat követel, ezekről nem minden szereplő tudott átállni a zárt színpadon kívánatos finomabb, differenciáltabb mozgásra. Jó hatással volt a szabadtéri előadás korábbi gyakorlata beszédtechnikájukra. Nagyon szépen, érthetően, tagoltan és többnyire jó hangszílyal mondták Madách szövegét, ami a zárt színpadon még jobban érvényesült. *Vámos László* a száz év előtti tradíció alapján megfiatalította szereplőit. Most elsősorban ne a szereplők anyakönyvi életkorára gondoljunk, bár a fiatalítástól az sem egészen független. Inkább az életet még romlatlannak, tisztának látó, az életre rácsodálkozó mentalitásban keressük és találjuk meg a fiatalságot. *Az ember tragédiája* a történelmi képsorokon át a máig vezet és a jövőbe mutat. Nem kell aktualizálni, hogy megtaláljuk benne korunk legégetőbb kérdéseit, s ugyanakkor tisztábban, reálisabban pillanthatunk vissza a múltba.

Vámos rendezésében az Úr – az eddigi hagyományoknak megfelelően – személyesen nem jelenik meg a színen, csupán hangját halljuk. *Sinkovits Imre* hangján szól Luciferhez, az

első emberpárhoz és mihozzánk. A legkulturáltabb színészhang, jobbat, különbet nem is választhatott volna a rendező. Ha lehet egy hang bölcs és jószágos, Sinkovits hangja az Úr szerepében ilyen. A mennyei képben a rendező még ragaszkodott a hagyományos angyal megjelenítéséhez, libbenő, fehér szárnyakkal. A történelmi tablók érdekes elegyét alkották a romantikának és a naturalizmusnak. Ez utóbbira példa a római kép gladiátorainak viaskodása, vagy a párizsi színben a levágott fő felmutatása.

Ebben a rendezésben Ádám és Lucifer együtt a realitást képviselték. A fiatal *Bubik István* Ádám szerepében valóban rácsodálkozott a világra, s a történelmi képekben álmódott alakjainak sorozatos kiábrándultságát fiatalságának belső tüze ellensúlyozta. Mozdulatai olykor túlzóak, s ez különösen Kepler és a császár találkozásánál vált kirívóvá. A fiatal és kitűnő megjelenésű színész kétségtelenül a paradicsomi és a paradicsomon kívüli színekben volt a legjobb. Dicséretesen szép szövegmondása és jó hangsúlyozása emelte alakításának színvonalát. Évát *Tóth Éva* alakítja. Úgy érezzük, az anyakönyvi életkortól függetlenül, a színészi érettség hiányzik a színésznőből, ehhez a nem könnyű és nagy elődök által emlékezetesen formált szerephez. Kepler Borbálaként megcsillogtatott valamit ígéretes tehetségéből, és jó volt a londoni sírbuszállási jelenete. Lucifer – bár a jelenségeket a legsötétebb oldalukról mutatja Ádámnak – nemcsak a tagadás szelleme, hanem vezetője, szinte idősebb barátja Ádámnak, akit ösztönöz a küzdésre, még ha az egyes képek lehangoló végződése csüggedésre készítetné is fiatal partnerét. *Balkay Géza* vendégként játssza Lucifert. Intelligens, a lényegre értő, az eseményeket mozgó alakot állított színpadra. Lucifer amúgy is központi alak, de ebben az előadásban a naiv Ádám és a gyengébb Éva mellett neki kellett viselnie az előadás legfőbb terhét. Nem volt sátáni; cinikus, kiábrándult és kiábrándító ember volt. Hangsúlyjaival ugyan nem mindig voltunk kibékülve, s mozgásában is felfedezhetők olykor a portékáját kínáló áruş mozdulatai, de alakításának kulturáltsága sok mindenért kárpótolt.

A színpadot fekete túllháló választja el a nézőtértől. Ez kifejezheti ugyan az emberi tudat belső, zárt terét, de egyrészt a Tragédia korunkbeli megjelenítése és aktualizálás nélküli időszerűsége mindannyiunkhoz szól – tehát felesleges a bezártságot jelölni –, másrészt a túllháló óhatatlanul csak egy-egy részletét láttatja a szereplők arcának, holott ezen a színpadon jelentősége van a szem- és arcjátéknak, amely nagyrészt így elveszett a nézők számára.

A nézőtér felé emelkedő, hátrafelé lejtős forgószínpad, a dekoratív jelmez és a helyszíneket pontosan jelző berendezések úgy szolgálták a Tragédiát, hogy a látvány nem nyomta el a gondolatot, a vizuális és az auditív élmény együtt hatottak. Vámos László ünnepi rendezését *Az ember tragédiája* színpadi életében a legkevesebb szöveg húzással valósította meg, ami az előadás játékidejét természetesen megnyújtja, s a hosszú darab mindössze egyetlen megszakítással kissé fárasztó, ám gördülékenysége, a látvány és gondolat egysége mindvégig leköti a nézőt.

A Madách Színház előadása

Lengyel György éppen harminc éve foglalkozik *Az ember tragédiájával*, nemcsak mint drámai tananyaggal, hanem mint rendezési problémával is. Érettségiző diákként rendezte először, amelynek akkori szereplői is gimnazisták voltak. Ő maga a rendezés mellett Lucifer alakját jelenítette meg a színpadon, s hogy ez az előadás messze felülmúlta a szokványos diákelőadások színvonalát, bizonyítják irodalmárok és jelentős kritikusok írásos elismerései, nyilvánosan elhangzott dicséretei.

Lengyel azóta szinte állandóan foglalkoztatja a Tragédia korszerű színpadra állításának kérdése. Tervét 1981 januárjában valósíthatta meg, első Madách színházi rendezésével. Ezt 1982 őszén a főszereplők és a szereplők nagy részének felváltásával részben átalakította. Beszámolónkat az utóbbi produkcióról készítettük.

Lengyel György a Tragédia színrevitelének problémáját az előadás stílusában látja. Az utóbbi három évtizedben az a romantikus hangvétel öröklődött évadról évadra, amelyet a

Básti Lajos–Lukács Margit–Ungvári László-féle felfogás fémjelzett. Sokak – nézők és színészek, rendezők és kritikusok – számára ez volt a mértékadó előadás, és ez maradt sokáig. Az idősebb generációhoz tartozók számára a Tragédia mint látvány valóban az állatbőrbe öltöztetett első emberpár és a szárnyas angyalok képzetével azonosul. Egyiptom és piramis, Athén és oszlopok, Róma és Kolosszeum, Bizánc és kupolák; a vizuális emlékezet így kapcsolja a képeket. A Tragédia mélységes gondolati tartalma és a színpadra állítás látványosságának ütközése már Paulay Edét, az első rendezőjét is foglalkoztatta, nehogy a látvány elnyomja, vagy legalábbis háttérbe szorítsa a filozófiai tartalmat.

Az újabb Tragédia-rendezések ezt az ütközést próbálják kivédeni vagy elsímítani. Ezen rendezői elv megvalósítása látható, illetve érezhető a Madách Színház előadásán is. A klasszikus műnek minden kor számára van mondanivalója, a Tragédiából is kifejezhető annak mára vonatkozó szövege. Ezt tolmácsolta érthető, tiszta, világos előadásában Lengyel György rendezése. Az Úr alakját megjelenteti a színpadon, tehát nemcsak hangban, vagy a Biblia szerint háromszögben ábrázolt szemmel, hanem az ökeresztény ábrázolásokra utalva, erőteljes fiatal férfi alakjában.

Mindenki fehér ruhát visel, az Úr és az angyalok fehér köpenyt is hordanak. Nincs állatbőr, nincs fügefalevél, s a produkció azáltal is közelebb áll a nézőkhöz, hogy senki sem visel sem álarcot, sem maszkot, sem parókát. Minden és mindenki egyszerű és természetes. Egyszerű a színtér – *Fehér Miklós* terve –, a középen levő emelvény és a kétoldali lépcsők a színpad forgatásával tökéletesen megfelelnek a helyszín kívánta játéktérnek. Felesleges díszítésekkel nem vonják el a nézők figyelmét a cselekményről, illetve a gondolati tartalomtól. Az Úr és Lucifer egymással szemben állva vitatkoznak, s a szópárbaj végén Lucifer ledobja fehér köpenyét és fekete ruhában áll előttünk. Jelképnek is igen kifejező! A különböző színhelyeket a színpadra leeresztett, stilizált díszletelemek jelzik, s igen hatásosak és jó tájékozódást nyújtanak a rájuk vetített diaképek, *Keleti Éva* munkái: egyiptomi arabeszk, görög timpanon, bizánci ikon stb. Ezek a díszletelemek és a vetített képek egyúttal zökkenésmentesen oldják meg a képek változását.

Kitűnő a tömegek szerepeltetése, s *Petrovics Emil* zenéje kifejezően kísérté a tömegmozgásokat, bár a zenégek ezt olykor túl hangosan adagolták a szöveg érthetőségének rovására. A színészek általában szépen, helyes hangsúlyozással beszéltek. Lengyel György a kor követelményeinek és saját rendezői elképzelésének megfelelően megfiatalította a szereplőket. Az Úr szerepében *Papp János*ból a biztonságérzet sugárzik. Gyönyörűen beszél s – fiatal megjelenése ellenére – már nem is okos, hanem bölcs. Ilyen alapállásban vitázik az éleseszű Luciferrel.

Ádám: *Dunai Tamás*, Éva: *Bencze Ilona*, Lucifer: *Gáti Oszkár*. Mindhárom főszereplő a helyén volt, s ha Gáti nem lett volna olyan nagyon jó, Dunai is erőteljesebbnek tetszett volna. Tudjuk, hogy Lucifer mozgatója az eseményeknek, de ebben a szereposztásban Ádám igencsak a második helyre szorult. Az egyiptomi és a prágai színben „száraz” volt, s olykor hadart, Dantonként pedig szavalt. Volt egy nagyon szép búcsúpillantása a második prágai színben Évára. A fiatal színész érti és érzi a Tragédiát, ha nem is tud még egyenletes szinten megoldani minden jelenetet. *Bencze Ilona* mindvégig biztonsággal játszotta Éva szerepét, mégis kiemeljük a prágai képet, amelyben egyenesen kitűnő volt. *Gáti Oszkár* Luciferje nagyon emberi. Nem bölcselkedik, okosan magyaráz, cinikus, ironikus, de sohasem ellenséges. Kitűnő a színész szem- és arcjátéka, igen jellemző egy-egy ajakbiggyesztése vagy megvető, illetve gúnyos tekintete.

Hatásosak, nem hivalkodóak, mégis kifejezőek a *Mialkovszky Erzsébet* tervei alapján készült kiegészítő ruhadarabok, amelyeket a különböző képekben a fehér alapruhára alkalmaztak.

Tökéletes előadása nincs *Az ember tragédiájá*-nak – más klasszikusnak sem igen –, s így természetesen ennek az előadásnak is voltak gyengébb pontjai, mégis egységes, a mű szellemének megfelelő és látványban sem szűkölködő produkciót láttunk.

A színháznyitó előadás nemcsak rendhagyó az eddigi 100 év Tragédia-előadásai között, hanem teljesen újat mutató, eredeti koncepció színpadi megvalósítása. *Ruszt József* rendezésének értelmezési alapja: *A cél a döntés, a küzdés: módszer.* Így építi fel az előadást, kihúzva a szövegből szinte valamennyi lírai részt, de semmit sem hagy el a mennyei színből és a paradicsomon kívüliekből. Az előadás legfontosabb újdonsága, hogy megsokszorozza Ádám alakját: a történelmi képek mindegyikében más-más Ádám jelenik meg, az álmodó, a paradicsomi Ádám gyakorlatilag nem résztvevője, csak szemlélője a történésnek.

A nyitott, dísztelen, kopár színpad előterében üres szék áll, kétoldalt bejönnek a szereplők civil ruhákban és leülnek. Sokáig néma csend, majd feldübörögnek ágyúk, géppuskák, aknavetők harci zaja hallatszik. Az üres szék az Embert várja, akivel, akiért és aki körül az egész Tragédia zajlik. A harci zaj és a kopár színpad már választ is ad Lucifernek még ki sem mondott kérdésére: „S mi tessék rajta?” Ennek a *mai* harci zajnak néma tanúi, hallgatói a történelmi korok késői szereplői, de köztük vannak korunk emberei is, az úr és a jégvidék lakói.

Amíg Madách korában a londoni kép volt az akkori jelen, Rusztnál az úr a jelen és a jégvidék a jövő, bár bizonyos mértékig a falanszter is jelenidejűleg foglalkoztatja a rendezőt. A cselekmény mozgatója ebben a rendezésben is – természetesen – Lucifer. Nem ördög, nagyon is ember, sőt **EMBER**, ezt hangsúlyozza a mindvégig viselt, modern polgári ruházata is.

Ruszt rendezői elképzelése szerint Ádám a mindenkori ember, Lucifer pedig én-te-mi vagyunk, alakjában önmagunkra ismerhetünk. Értelmezése alapján a célt, a döntést mindig az Ember határozza meg, a küzdést, a módszert Lucifer, azaz én és mi. Az egyik a *mit*, a másik a *hogyan*. Mivel az általános emberben az én is benne van, Ádám és Lucifer az ember két oldala, kétféle megnyilatkozása. Ruszt rendezése nem aktualizál, de a mában és a mához szól, s ez Rusztnál a falanszterben kezdődik, az úrban és a jégvidéken folytatódik. Ezért a paradicsomi Ádám a XII. színtől nem álombeli másával, hanem saját személyével vesz részt a cselekményben. A *Menczel Róbert* rajzai alapján készült kopár, dísztelen színpad, a hátsó részén látható hídszerű emelvényen – amelyről kétoldalt lépcsők vezetnek az alsó színpadra – a misztériumok színpadára emlékeztet.

Az előadás szertartásszerűen kezdődik. A mennyben megjelenik az Úr – *Máriáss József* – főpapi ornátusban, mellette a főangyalok ugyancsak főpapi öltözékben. A színpadot benépesítik az angyalok, ezúttal bőr ágyékkötőt viselő, fiatal színészek. A főangyalok szájába adott madáchi szöveget a főpap-angyalok egy-egy „angyal-ministráns” elébük tartott könyvéből, a gregorián dallamra, énekelve mondják. Az egyházi ruhákba öltözött főangyalok mellett ott áll, már eleve civilben, mai viseletben, sűrű esőköpenyben, sállal és puha kalappal Lucifer. A szertartásos indítást még kiemeli a rendező azzal, hogy a főpapi öltözékbe bújtatott főangyalok mellett karinges ministránsok templomi csengővel adnak jelt a szertartás megkezdésére. *Máriáss József* az Úr szerepében jovialis öregúr, amolyan pater familias, mindenkinek felett álló bölcs, nem haragvó, jóságos Úr. Lucifer: *Gábor Miklós*. Színjátásunk élvonalbeli színésze nem először alakítja Lucifert, de ilyen formában, mint vendég, most először. Ember, mai és mindennapi, amit öltözéke is dokumentál. Hogy ő a mozgatója a Tragédiának, az pillanatig sem kétséges, de ezt még a szereposztás sorrendje is kiemeli azzal, hogy Lucifer áll a szereposztás élén, s ezt nemcsak a vendégszereplő, kiváló művész iránti tisztelet, hanem a rendezés koncepciója is így diktálja. *Gábor Miklós* minden tud, amit a színjátásról, a Tragédiáról és Lucifer szerepéről csak tudni lehet. Ő az előadás központi figurája, éltető ereje, ellentmondásokra, olykor helyeslésre egyaránt ingerlő alakja.

A paradicsomi jelenet elején Ádám és Éva az embrió helyzetében fekszenek, megvilágítatlanul, majd lassan bontakoznak széjjel és állnak fel, most már reflektorfényben. Szép a születésnek ez a jelképe. Ádám: *Szalma Tamás*. Jó kiállású, karcsú, magas ifjú. Játékáról azért nehéz egységes képet alkotni, mert csak a Paradicsomban, a Paradicsomon kívül, a párizsi színen, a falanszterben és az úrban van szerepe, a többi színben jóformán csak

passzív szemlélő, illetve olykor-olykor beleszól, vagy Lucifer vált vele szót, sőt álombeli képével is beszél, amit kissé zavarónak, az egységes vonal megtörésének tartunk. Az egész játék folyamán – ha nincs saját szerepe – ott áll vagy ül a színpad egyik oldalán, paradicsomi öltözékben. Az, hogy álombeli „alteregói” vannak, a rendezés újszerűsége, s nincs elentétben sem a szöveggel, sem a madáchi eszmével. Még az is elfogadható, hogy Kepler álomban, a párizsi színben ő maga Danton. Illúzió romboló az ür-jelenet, amikor Ádám testére „paradicsomi lények” szíjakat és hevedereket erősítenek s felhúzzák a színpad fölé, hogy ott kalimpálgjon, míg Lucifer a színpadon állva folytat vele párbeszédet. Ugyanakkor, túllfüggöny mögött, a Föld szelleme otthonosan lóbálódzik a légben, de az ő erősítő hevederei legalább nem látszanak. Ez a rendezés egyébként van olyan jó, hogy ha Ádámot és Lucifert a színpad deszkáin beszélgeti, mintha az ürben lennének, akkor is elhinnénk, hogy ott vannak. Felesleges a zsinórpaddás felé húzni a szerencsétlen színészt.

Éva: *Fekete Gizi*. Rövidre nyírt hajával eleinte messze esett Éváról alkotott korábbi elképzeléseinktől. De játéka, hangja, mozgása, beszédkultúrája tökéletesen meggyőzőtt alakításának őszinteségéről, szerepének átéléséről és tökéletes megértéséről. *Gábor Miklós* Lucifer-jéről már szoltunk. A művész ma pályája zenitjén van; örömmel tapasztaltuk, nemhogy „lejátszaná” fiatal partnereit, ellenkezőleg: minden alkalmat megad számukra, hogy mellette is érvényesülhessenek szerepeikben. Mind szerepénél, mind pedig egyéniségénél fogva ő a központ, de játékával segíti, lendíti, mozgásba hozza az egész előadást. Hogy közben Lucifer cigarettára gyújt, s arra a bizonyos üres székre ül, ez is az embert, a mai embert jellemzi.

A pót, vagy dublőr Ádámokról keveset szólhatunk, hiszen mindössze egy-egy képben jelennek meg. *Rácz Tibor* a Fáraó és *Sergiolus*, *Derzsi János* Tankréd, *Siménfalvy Lajos* Kepler és *Aron László* a londoni szín Ádámja. Ezek a színészek természetesen még több szerepet is játszanak, most csak azt emeljük ki, hogy – nem véletlenül – ők a falanszterben *Luther*, *Cassius*, *Plato* és *Michelangelo*. A népes szereplőgárdából említésre méltó *Nemcsák Károly*: cherub, a Föld szelleme, *Erosz*, a halál nemtője, első gladiátor, csontváz, *Márki*, elítélt (Londonban). Értelmes, szép szövegmondása – a szövegtévesztésekkel együtt is –, plasztikus mozgása és a situációknak megfelelő játéka külön dicséretet érdemel.

Jóllehet a rendezés véleményét fejez ki a kapitalizmusról (londoni kép), a megmerevített színpadot és szereplőit nem tudjuk elhelyezni ebben a dinamikus előadásban. Hogy a báb-játékos az a színész, aki az Urat is alakítja, s hogy a bábszínpad az első paradicsomi jelenetet ábrázolja talán az Ember (Lucifer?) ama kétségét fejezi ki, hogy van-e valóban szabad akarata, vagy azt, hogy az Úr bábjátékosként zsinóron rángatja az embereket?

Néhány szó, apró észrevétel: a római képben Péter apostolt karinges, csengettyús ministránsok kísérik. Ez így kirí a képből. *Hippia* egy külvárosi, öregedő bordélylányt játszik, nem illik a dözsölő római patríciusok közé. A prágai kép tanítványa már az első prágai színben baloldalt figyelőként ül. Ő lesz a párizsi képben az öngyilkos tiszt, majd a második prágai képben tanítványként lép elő. Nem világos az okozati összefüggés. Itt a Borbálával ölelkező udvaronc paradicsomi öltözetlenségben van, míg Borbála a korhoz illő ruhában. *Rudolf* császár Kepler orrára koppint: nana, kis hamis! Ilyet egy császár – még a világot jelentő deszkákon sem tesz. A színpadon minden mozdulatnak jelentősége van! *Michelangelo* Kepler ruhájában jelenik meg a falanszterben. Nem készült el a jelmeze?

Ruszt *József* emberi misztériumnak rendezte a Tragédiát, erre utal, hogy a két tiltott fa a paradicsomi jelenetben két ifjú, akik egy-egy gyümölcsöt tartanak a kezükben. Ők aztán szinte valamennyi képben jelen vannak a hátsó, felső színpadon. A jelmezeket *Vágvölgyi Ilona* tervezte – stílusosan.

Amint a nyitó-kép szertartás, ugyanúgy egyházi jellegű szertartással végződik a záró-kép is. Megjelenik az Úr, a főpapi ornátusba öltözött főangyalok, a ministráns gyerekek fehér karingekben. Az Úr lejön a felső színpadról, ahonnan Ádám éppen a mélybe vetni készült magát, s magához ölelve az első emberpárt, atyáskodó szeretettel mondja ki a végső szentenciát: „Ember küzdj és bízva bízzál!”

A KONTÁR

Írta MENSÁROS ZOLTÁN

– Doktor úr! – hallottam ekkor a hátam mögül. – Doktor úr! – és szinte földbe gyökerezett a lábam.

Mégis úgy tettem, mintha nem engem szólítottak volna meg és behúzott nyakkal néhány tétova lépésre szántam el magam.

– Doktor úr! – hallottam ismét, de most már egészen közelről.

Megfordultam.

– Ja, maga az?! – szakadt ki belőlem, és megkönnyebbült mozdulatokkal lépettem lejjebb.

Hornyák, a házmester borostás arca feketébbnek látszott az óvóhelyi pincehomályban.

– Doktor, doktor?! – mondogatta idegenes kiejtéssel egy katona, akit nem vettem észre eddig.

A fiatal ismeretlen kézzel-lábbal magyarázott mindkettőnknek. Én zavartan visszahúzódtam, de Hornyák elállta menekülésem útját. Szinte odatuszkolt a katona elé.

– Doktor? Professzor? Da?! – hajtogatta az egyenruhás. – Vrats? – és belém karolt.

A házmester a felvidéki tótok meg-megbicsakló nyelvén igyekezett közvetíteni, miközben gyanakodva pislogott a katona vállán átvett géppisztolyra.

– Ne tétovázzon, doktor úr! – biztatgatott. – Csak be tud kötözni egy sebesület. Nem látja, hogy most éppen magára van szükség? – és fejével óvatosan a fegyver felé bökött néhányszor. Aztán egyik pillanatról a másikra eltűnt.

Egyedül maradtam az idegennel.

A gyerekképzű katona egyszer a pince, egyszer meg az udvar felé mutogatott, mintha kinyújtott karját az általa egyetlen ismert hely irányába a háztömbök tetőgerincén, vagy a falakon túl próbálná meghosszabbítani.

Zavartan motyogtam valamit magam elé.

– Nem vagyok professzor! – igyekeztem tagolt magyarsággal szabadkozni. – Doktor juris! – és kifeszített mutatóujjamat néhányszor saját mellemhez bökdös-tem. – Doktor juris! Érti? Advokát!

A katona – minden húzódozásom ellenére – nem tágított, és műtán belátta, hogy szavaival nem boldogul, maga után vonszolt a dohos pincefolyosón. A géppisztoly závarzata időnként megzörrent a vállán.

A pincerekeszekből vörösárcu arcok, riadt tekintetek bámultak ránk. Néhányan keresztet vetettek és hallottam, hogy imát morzsolnak az ajkaik között. Mások viszont, mintha mosollyal küszködtek volna, és szemükben akaratlanul is talán valamiféle káröröm csillogott. Feleségem német tudását vetette latba, persze eredménytelenül.

Penészes pincéken, törmelékes vészátjárókon bukdácsoltunk át. Nehéz, elhasznált levegő fojtogatta a torkomat. Néha tört oroszszággal szólalt meg valaki, de csak vizet, vagy bort kínáltak, hiába néztem rájuk könyörgőn. Alakjuk ijesztően óriássá nőtt a pislákoló fényben és beárnyékolt egy-egy pincefülkét, sötét gomolyagokká gyúrva a bent szorongókat.

Valahol felsírt egy gyerek.

Ételszag csapott meg az egyik falszögletben. Kabátujjam egyszer-egyszer végighorzsolta a csupasz téglákat. Nyirkös levegő tapadt az arcomhoz. Malterdarabkák hullottak a magasból. Orrom időnként szűrős bűz facsarta. Aztán megint egy átjárórés alatt kellett hétrét görnyednem. Hátam súrolta egy kiálló téglacsonk. Csak nehezen tudtam kiegyenesedni. Lábam gépiesen mozdultak. Pókháló érintette a bőröm. Ilyenkor ijedten megtorpantam. De a gyerekképzű katona nyelvet ficamító unszolására nyomban tovább lépegettem. A fiú egyre szaporábban szedte a lábait. A mellettünk felvillanó gyertyák-mécsesek akár a sírhantok lángjai, oldalra dőltek, vagy ide-odabillegtek a sötétben.

Hová megyünk? – lüktetett bennem nyugtalanul és jóformán hallottam a csatánót zúvartatót, és a rámirányított puszkacsó hidegét már éreztem is a tarkómon. Valami nagyon fontosra, lényegesen szerettem volna összpontosítani, valami olyanra, amiben akkor is megkapaszkodhatnék, ha a golyó már átütötte a koponyámat.

De a rémület csaknem kiüresített belül, és egyszerre közönyös lépésekkel követtem a gyerekképzűt.

– Sztoj! – hangzott fel ekkor hirtelen a pince mélyéből.

Ismeretlen szavak-mondatok surrantak ide-oda a levegőben. A váratlanul szélesre tágult pincefolyosón karbidlámpa szaga terjengett. A szokatlanul éles fény – mint a röntgensugár – áthatolt behunyt szemhéjamon is, hogy mögöttük kékesfehér karikákat, vibráló pontokat rajzoljon ki nyomban. Megtorpantam a hirtelen világosságtól. Először csak hunyorogva néztem körül. Szememet szűrta a vakítóan fehér sugárnyaláb.

Lassan szoktam hozzá.

Aztán egymásra polcolt iskolapadokat láttam, falnak támasztott táblát, amelyen – mint elsüllyedt korszakok üzenetroncsa – egy-egy szétkent krétajel, meg néhány betűtöredék szürkéllett. A mennyezetre akasztott lámpa alatt – megrökönyödéssemre – egy sebtiben odatolt iskolai dobogón emberi test feküdt mozdulatlanul. A hevenyészett fekhely körül néhány katonát pillantottam meg. Amikor észrevettek bennünket, azonnal utat nyitottak.

Élsápadtam. Szívem a halántékomon lüktetett, gyomrom a torkomba szorult.

Eszméletlen fiatalember feküdt előttem, válláról letépett zubonnyal, inggel, felpuffadt karral és alvadt vércsíkokkal a bőrén. A sebet kötés takarta ugyan, de alóla szivárgott a vér. Egy vörös duzzadó csík a nyak felé csordogált, hogy aztán megkerülve az ádámcsutkát, felszívódjon a kifordított hajtóka szélén. Egyre szélesebb szövetrész lett sötétpiros.

– Davaj, davaj! – kiáltott rám a gyerekképzű és egy odakészített mentóládára mutatott. Majd felhíytott egy másikat is, melynek alján hófehér pólyába bugyolált műszerfésések lapultak.

Éreztem, ahogy testemet kiverte a verejték.

– Doktor juris! – hebegtem! – Doktor, nem orvos! – és mutatóujjammal szinte átböktem a saját bordáim között.

A gyerekképzű katona ekkor kigöngyölt egy rövidpengéjű ollót, borotvához hasonló hosszú szárú kést és egy csipeszt, amelynek mindkét vége visszahajlott, akár a karom.

– Kamerad! – fordult felém tört németséggel, és tekintete csaknem kérélve simogatta végig az arcom.

Én riadtan hol a sebesültre, hol meg a körülállókra néztem. Átvillant rajtam,

hogy éppen azért nem lettem orvos, mert mindig iszonyodtam a vértől. Ha elmet-szett csirkenyakakat láttam, az émelygés kerülgetett, de irtóztam a nyers hús szagától is. Egy rövid másodpercig arra gondoltam, hogy megpróbálok elmenekülni.

De hová?

Sohasem jártam az iskola pincéjében. Már elfelejtettem azt is, hogy melyik tanteremben tanultam valamikor. Lehet húsz éve, hogy elemibe jártam itt. Dehát az sém biztos, vajon a Kráter utcában vagyunk-e egyáltalán. Nem beszélve arról, ha mégis megtalálnám a kijáratot, a túlsó oldalról lőnének szitává.

Azért miért ne sikerülhetne mégis? Különben sem magamat féltettem, hanem a feleségem inkább.

Tagjaim azonban elernyedtek és homlokomon nemcsak gyöngyözött, de szinte folyt már az izzadság.

– Advokát! – mutogattam magamra ismét, és segélykérően néztem a gyerek-képüre.

– Davaj, davaj! – kaptam válasz helyett sürgetést, és tehetetlenül túrtem, hogy orvosi ollót nyomjanak a kezembe.

A sebesült katona felnyögött.

Az utcáról géppisztolysorozatok felelgettek egymásnak. Egyszer-egyszer recse-nő dörrenés is hallatszott. Bármilyen furcsán hangzik, ebben a pillanatban szíve-sebben lettem volna katona a golyózáporban, mint mondvacsinált orvos. Ezerszer elátkoztam magamban Hornyák házmestert, meg ezt az egész istenverte háborút.

A fémolló szára hidegen tapadt a kezemhez.

Talán erősebben kellett volna tiltakoznom!? – borzongott végig az agysejtjeim és szabadkozó fejrázogatások közben most a műszerrel bökdöstem magam felé.

Arcvonásaim azonban váratlanul megkeményedtek.

Hirtelen erő áradt szét a tagjaimban. Vártam néhány másodpercig. Csak a karbidlámpa lángja sziszegett az üvegúra alatt. Aztán gyors elszántsággal a mozdulatlanul fekvő test fölé hajoltam és az ideiglenes kötést – ahogy valamikor a cserkészeknél tanultam – lefejtettem a sebről.

A szétroncsolt húskráterből nyomban bugyogni kezdett a vér.

Apró örvények bugyborékolnak a felszakított bőr szélén, mintha szilánkos csontdarabkák álltak volna el az útját. Láttam a rostos izomszövetet cafatokká tépve a hónalj peremén. Egyszerre életmentő kötelességtudat járt át és megnyugodtam, hogy tapogató tenyerem érezte a szív löktetését. Pedig – villant fel bennem – könnyebb lenne azt mondani, hogy már kaput.

De hol akadhatott meg a golyó? – tépelődtem és megpróbáltam mindarra visszagondolni, amit iskolás koromban – elsősegélyként – meg kellett tanulnom a nyári táborozások idején.

A gyerekképző katona pillantásai szinte égették a tarkómat. Minden erőmre szükség volt, hogy újra mozdulni tudjak. Mélyet lélegeztem. Aztán jóformán behunyt szemmel belevágtam a húsbá. Ekkor éreztem, hogy az olló vége valamiben megakad. Ujjaimat nyomban meleg áramlás folyta körül, miközben bőröm tapintóvégződései – mint érzékeny antennacsápok – gyenge dobbanásokat közvetítettek.

– Él! – szaladt ki a számon most már hangosan, és megkönnyebbült pillantásokkal néztem a gyerekképüre.

A karbidbűztől összecsomósodott nyál azonban fullasztotta a torkom és gyomrom – akár egy gombóc – a nyelőcsömbe szorult.

Nemvárt rosszullét környékezett.

De – milyen különös – az olló széleihez tapadó alaktalan, nyálkás cafatoktól visszabillent belső egyensúlyom. Kísérőm – szinte gyakorlott műtősi mozdulattal – ekkor kivette a kezemből a műszert és hosszú szárú pengekest csúsztatott az ujjaim közé. Néhány másdpercig tétováztam ugyan, de aztán a seb mélyére vájtam újra. Most a penge éle bicsaklott meg a kezemben. Egyszerre az a hasító fájdalom borzongott a testemen végig, amit fogam vésésekor éreztem kamaszkoromban. Minden ütésre azt hittem akkor, hogy a koponyám reped ketté. Pedig érzéstelenítőt is kaptam! – és a kést ösztönösen kirántottam a sebből.

Az eszméletlen katona erre sem mozdult az iskolai dobogón. Még akkor sem, amikor hatalmas robbanás remegtette meg a pince boltívet. Az ide-oda lóbálózdó karbidlámpa fenyegető árnyékokat csapott a falra. Törmelék zuhogott ránk valahonnan.

Most kellene megszöknöm! – kísértett meg a menekülés gondolata ismét, és a véres kést támadóan emeltem magam elé.

A gyerekképző katonakísérőm azonban legyintett és olyan mozdulattal mutatott a magasba, mintha közölni akarná, hogy nincs mitől félnem. Aztán fejével a hosszú szárú kés felé bökött.

– Davaj! – mondta.

Ijedten megint előre hajoltam.

De most – magam sem tudtam, miért – ujjaimmal végigtapogattam a sebesült fiatalember nyakán. Lehet, hogy az ütőeret kerestem, de lehet, hogy a test hőmérsékletét próbáltam kitapintani. Vagy talán így akartam bizonyítani a körülállóknak, hogy az élettelennek tűnő test mégiscsak jó kezekben van? Mert hátha sikerülni fog ez a műtét! Akkor kitüntetést is kaphatok. Meg aztán ki tudja, milyen világ lesz itt a harcok után?! Annyit már bizonyosra vettem, hogy születőben van valamiféle új. Akkor pedig már most megalapozhatom a jövőmet!

Hát ilyen gondolatok villantak át agysejtjeimen.

De az vesse rám az első követ, aki még sohasem tűnődött így! Különben is ezek az akaratlan tervezgetések csak megerősítik jóhiszeműségemet, hiszen gyógyítani akartam és nem ölni.

Az imbolygó árnyak közben visszahúzódtak a boltívekről. Megnyugodott a karbidlámpa fénye is. Fehér tócsaként feszült az egymásra dobált iskolabútorokon. A sebesült katona arca azonban mintha sárgább lett volna valamivel.

A nyers hús közé metszettem újra. De a pengecsúcs megint kemény tárgyba ütközött.

Csont?

Talán a golyó! – és még mélyebbre vájtam a sebben.

Aztán úgy kotorásztam benne, mint a gyerek, aki a játszótéri homokban fúr kutat, vagy ás titkos aknafolyosót.

Minden tekintet a sebkra térra méredt.

– Megvan! – kiáltottam ekkor diadalmasan, és a késsel a seb szélére kotortam a golyót.

Láttam, hogy a katonák megkönnyebbülten néztek egymásra. A gyerekképző pedig már nyújtotta is a kötözőpólyát. Magabiztosan – igen, egyre magabiztosabban tekertem-csavartam a finom gyolcsot a sebesült váll, meg a hónalj köré.

Fentről ismét lövések hallatszottak, majd egymás után két becsapódás dörrent a közelben. A pincefolyosón lihegő katonák rohantak végig. Bakancsuk tompán puffant a keményre döngölt földpadlón. A csupasz téglafalak között fel-felcsattanó

rövid parancsszavak fegyverzörgéssel keveredtek össze. Fölöttünk újra és újra megremegett az épület. Egy parancsnokféle bekiabált valamit gyermekképű kísé-
rőknek. A fiatal katona egyetlen, kemény pillantással továbbította az utasítást. A
vállakról egyszerre billentek előre a géppisztolyok.

Aztán reccsenő robbanás megint.

Nem mozdultam.

A karbidlámpa – akár a hinta – meglódult hirtelen. Az eszméletlen katona arcát
még sárgábbnak láttam az imbolygó fénytócsában. Mintha álomban járnék, úgy
indultam a többiek után. A gyerekképű azonban visszatolt.

– Wir ... zurück ... kommen ... zurück ...! – küszködött s német szavakkal,
miközben biztató tekintettel hol sebesült bajtársára, hol rám nézett. Aztán egy
gyors mozdulattal eloltotta a lámpát.

– Fasiszt kaput! – hallottam a hirtelen sötétből, majd valamivel távolabbról ma-
gyarul is:

– Vigyázni rá! Jó?

Percekig moccanni sem mertem. Egy idő múlva azonban óvatosan leguggoltam
és mint a világtalan, reszkető kézzel körültapogattam a sebesült katona arcát.

Hideg! – borzadtam meg belül, és fülem riadtan az idegen férfi csupasz melléhez
nyomtam.

Aztán kiegyenesedtem hirtelen.

Szörnyű félelem fogott el. Cipóm dongva ütődött az iskolai dobogóhoz. Kapkod-
va vettem a levegőt. Torkomat karbidszag helyett, mintha hullabűz fojtogatta vol-
na. Képzletben oszlásnak indult tetemeket láttam magam körül és holtukban is
eleven csontvázarcokat. Vádoló tekintetük elől képtelen voltam kitérni.

Meghalt? – rezzenem össze újra és megint lehajoltam, hogy a pulzust most
fiatalember csuklóján keressem.

Semmi!

Csak lövések dörrentek kintről.

– Doktor juris! – mormoltam félhangosan, és ahogy csak lehetett, asztalokkal,
padokkal, székekkel körülbarikádoztam a fekhelynek használt dobogót a sötét-
ben. Aztán megint valamiféle menkülési kényszer kerített hatalmába. Eszeveszett
gyorsasággal rohantam végig a homályos folyosókon, keresztül a vészátjárók ré-
sein, egészen hazáig, a saját pincerekeszemhez, ami egyszerre lett számomra nyu-
galmas otthon és megbízható búvóhely. Feleségem nem faggatott, hogy hol töltöt-
tem ezt a néhány zavaros órát. Csak az arcán láttam, hogy aggódik. Zsíros kenye-
ret tett elém. De egyetlen falat sem csúszott le a torkomon.

Néhány hét múlva – amikor a front végleg elvonult fölöttünk –, akár a tettes,
mégis visszalopakodtam. Az iskolai dobogó azonban üres volt. A padokat, széke-
ket, asztalokat megint a falak mellett polcolták fel. Hiányzott a karbidlámpa is.

Úgy látszik, sikerült a sebesültét kórházba szállítani! – nyugtattam magam rö-
gön, és zseblámpámmal végigpásztáztam az olajtól megbarnult dobogódeszkákon.

Vagy későn érkeztek már? – markolt meg a bűntudat, és botladozva kihátráltam
a boltívek alól. Kettesével tapostam a pincelépcső meredek fokait. Fent lihegve
rohantam végig a zöldfalú folyosókon. Néha megtorpantam ugyan egy-egy tör-
melékkupac, kiszakított tanteremajtó, vagy bedőlt falmaradvány előtt, de amint
átbukdácsoltam rajtuk, nyomban tovább szaladtam. Mintha saját magam elől
menekültem volna a kihalt épületben.

Minél messzebbre innen! – visszhangzott a fülem mélyén, és ahogy kiléptem a
felszárnyával előredőlt iskolakapun, tele tüdővel szívtam be a friss levegőt. De

csak néhány pillanatig maradtam állva. Átvágtam a templomtérén, hogy mihamarabb névtelenné váljak a romok között lassan éledő forgalomban. Vádaskodó gondolataimtól azonban képtelen voltam megszabadulni. Akár a kullancs, úgy csimpszkodtak az agysejtjeimbe.

Miért nem utasítottam vissza erélyesebben? – dörömbölt bennem az önvád, és még szaporábban lépkedtem.

Én? Orvos?

Csak egy örült vállalkozhatott ilyenre! – és egyszerre az is átvillant a koponyámon, hogy emberölésért még ítélezhetnek is felettem.

Nem vagyok gyilkos!

Ha Hornyák házmester nem erőszakoskodik, ma tiszta a lelkiismeretem. Azt meg senki sem kívánhatta tőlem, hogy golyózáporban egyedül vonszoljak egy ájult testet akár tíz lépéssel arrébb, ha mégoly közel is van a kórház.

Puffanás hallatszott.

Szürke porfelhő bolydult fel előttem. Kilazult téglák, cserepek, ereszcatornadarabok zuhantak le a magasból, hogy egy kettészelt épületemb elkerített romkupacait púposítsák. Az úttest közepén leszakadt villanyvezetékek heverték. Egy meggömbült lámpavason horpadt bádogernyőt lóbált a koratavaszi szél. Kopott ruhájú férfiak, fejkendős asszonyok mindenütt. Megmentett motyókkal cipekedtek a hátukon, vagy kezikocsit húztak-toltak a villamossínek mentén, hogy egy-egy bátránál, rokonnál keressenek menedéket!

A háborús törvények kegyetlenek! – hadakoztam magammal még mindig.

Ebben aztán látszólag megnyugodtam, sőt ha szűkölve is, de felmentve éreztem magam.

De megszabadulhat egyáltalán valaki a saját lelkiismeretétől?

*

– Igen tisztelt Népügyész úr! Ezért nem neheztelek Hornyák József házmesterre, hogy feljelentett. Várom a megérdemelt büntetést.

Megsokasodik

két üres sörösüveg
ha koccan
ha reped a csend
ha folydogál
mint rosszulzárt zsalugáter résén
az égi vetítősugár
hosszú aranyárga csíkja faladon
rád mutat:
(„mene mene tekel . . .”)
megmérettek csöndjeid
rejtőzködésed vágya

mégis
ablakod rése: tűzoszlop
pusztád végén
ígéret földje

KULIFAI GYULA

FERENCZI GYÖRGY (1902–1983)

Nekrológot írni mindig fájdalmas *kötelesség*. Nem véletlen, hogy ez esetben a hangsúly nem a fájdalmas, hanem a kötelesség szóra esik: magától értetődik, hogy ilyesmire saját jószántából senki sem vállalkozik szívesen (a mindenkori hivatásos nekrológiáiróktól eltekintve). Nem csupán azért kellemetlen a feladat, mert egy ilyesfajta írás úgyszemint tükrözheti megfelelően gyászunkat, hanem azért is, mert ilyenkor óhatatlanul arra kényszerül az ember, hogy szembenézzen olyan dolgokkal, amelyekre csak igen ritkán és némi viszolygással gondol. Vajon bizonyos mértékig nem hamis-e a kegyelet s az azzal együtt járó elnéző magatartás, amit bennünk a haláleset ideig-óráig föltámaszt? Merjük-e továbbra is vállalni az előről alkotott véleményünket? Vajon nem nézünk néhány pillanatig farkasszemet saját elmúlásunkkal is? Nem csinálunk-e ilyenkor gyors számvetést az útról, amit idáig megtettünk? Vajon nincs-e bennünk félelem, hogy tevékenységünket majdani ravatalunk mellett esetleg nem azok s nem egészen úgy fogják értékelni, ahogy azt szerettük volna?

Mindeme gondolatokat azért kell előrebocsátanom, mert Ferenczi Györgyhöz, az emberhez, művészetéhez csakis egyféle módon lehetett és lehet közeledni: a legteljesebb őszinteséggel. Vele kapcsolatban neveltségessé válik minden frázis, a rosszból elfogadható, a közepesből jót s a jóból kiemelkedőt hazudó „értékítélet”. A „halotról jót vagy semmit” elve az ő esetében már csak azért sem helyénvaló, mert köztudomású, hogy Ferenczi – mindazok, akik ismerték, megerősíthetik – ugyan önmagának volt legszigorúbb, sokszor kegyetlenül ironikus kritikusa, de ugyanilyen kritikus szemmel (füllel) figyelte közvetlen környezetét és a világot. Nem voltak olyan általános emberi tulajdonságai, amelyek kiragadták volna őt az átlagból: egyszerűen ember volt, hozzánk hasonló, tudott erős és gyenge, kíméletlen és elnéző, bűnös és tiszta lenni.

Akkor hát mi az, amivel Ferenczi mégiscsak különb volt nálunk? Egyszerűnek tűnik a válasz: Chopin-mazurkáival. Miért? – kérdezhetnénk. Még erre is könnyű megfelelni: mert ezeket a darabokat Ferenczi úgy tudta játszani, hogy az általunk soha nem hallott élményt adott, amelyhez hasonlót azelőtt elképzelni sem tudtunk. No de miért tudta úgy játszani? – és itt kezdődik a megmagyarázhatatlan, a megfogalmazhatatlan, a titok. Ferenczi a szó szoros értelmében birtokolta e darabok előadásának sokak által hiába keresett titkát, de azzal is tisztában volt, hogy senki sem tudhat mindent. Ezért – s ez megint bölcs önkritikájának legékesebb bizonyítéka – szűkítette le repertoárját azokra a művekre, amelyek neki a leginkább megfeleltek s amelyeket – nem túlzás, ha kimondjuk – valószínűleg ő játszott a legjobban a világon!

Mindenfajta méltatásnál többet ér, ha meghallgatjuk felvételeit: a kezdetben önkényesnek, túlzottan öncélúnak tetsző részletmegoldások mögül hamar felsejlik a nagy egész, méghozzá a kohézió olyan fokán, amelynek megvalósítására csak nagyon kevesen képesek. Akkor is kivételes jelentőségű ez, ha voltaképpen csak miniatűrökről van szó. Ferenczi stílárius tévedhetlensége „helyükre teszi” e sokak által lebecsült, negligált, vagy éppen nem is ismert kompozíciókat. Ő maga így vall erről *Pianoforte* című, sajnos mindmáig publikálatlan önéletrajzában: „A legtöbb Chopin-mazurka ... megköveteli a rubatót, amelynek ... alkalmazása nagy körültekintést, óvatosságot és ízlést igényel. Így például vannak Chopin-mazurkák, amelyekben a rubato alkalmazása hiba volna, a legtöbb azonban rubato nélkül elképzelhetetlen. Mind az agogika, mind a rubato helytelen felhasználása legtöbbször az érzélgősség elviselhetetlen hangzását teremti meg.”

A XIX. század üzenetének valódi tartalmát közvetíti nekünk Ferenczi, és egyes-egyedül tőlünk függ, mennyire s milyen módon tudjuk (akarjuk) azt befogadni, felhasználni. Csak hát persze nagyon kell vigyáznunk. Ilyen nagyságú kényszerítő erő hatására meglehetősen könnyű az „unom Dantét” teátralizálni, vagy a nosztalgiahuflámból eredő, menthetetlenül kispolgári ízlés felé tévedni. Mindkettő zsákutca: csakis mi lehetünk felelősek önnön esztétikai világképünk valódiságáért. Természetesen el lehet utasítani Ferenczit, az általa képviselt ideálokat, mint ahogy megtehetjük ezt stílusokkal, sőt egész korokkal is. De jogunkban áll-e elzárkózni a múlt elől, amely akár akarjuk, akár nem, a miénk is? Talán félünk, hogy elmulasztunk valamit, hogy lekésünk valamiről? Mert lekésheetünk esetleg így a legfontosabbról, múltunk folyamatos újraértékelésének lehetőségéről, ami nélkül lehetetlen továbblépés. Mint ahogy korunk máris elkésett valami nagyon fontossal, Ferenczi Györgyöt illetőleg. De hát nem ugyanez történt Hofmannal, Lipattival, Dohnányival? A szálát, amellyel akarva-akaratlan a múltunkhoz kötődünk, nem olyan könnyű eltépni. Ha nem így lenne, Pilinszky János sem írta volna:

*És mégis, mégis szakadatlanul
szemközt a leáldozó nappal
mindaz, mi elmúlt, halhatatlan.*

KOCSIS ZOLTÁN

K
Ö
N
Y
V
J
E
L
Z
Ő

A. Scheiber: JEWISH INSCRIPTIONS IN HUNGARY (From the 3rd Century to 1686). Budapest, Akadémiai Kiadó – Leiden, Brill 1983. – Kohn Sámuel jelentette meg 1884-ben a magyar zsidóság történetét 1526-ig. Folytatása nem volt, idegen nyelven is csak egy héber nyelvű vázlat olvasható a magyar zsidóság történetéről, N. Katzburg tollából.

Scheiber Sándor könyve az első ilyen mű. Címe szerint a feliratokat közli a római korból, a középkorból és a török hódoltság idejéből, de bevezető szövegei és jegyzetei felölelik az említett korok történetét. Összesen 154 feliratról van szó.

A római korból zsidó települések mutathatók ki Esztergomtól Dunaujvárosig, a Dunántúlon Dombóvárott, Pécsent és Szombathelyen. A mai Jugoszláviában Eszéken és Csében. A középkorból négy zsinagóga tárult fel: kettő Budán és kettő Sopronban. Mindegyiken feliratok olvashatók. Sírkövekre eddig Budán, Nagyszombatban és Sopronban bukkantak. A legrégebb sírfel-

irat 1278-ból Budáról való. Különös, hogy olyan régi településekről, mint Esztergom, Székesfehérvár és Pozsony, semmi sem került elő. Hadd jegyezzük meg, hogy a nagyszombati sírkövek feliratát Frankl Vilmosnak köszönhetjük, aki később Fraknoi Vilmos néven nagyváradi c. püspök lett és hírneves történetíró.

A legtöbb felirat a törökkori Budáról származik. A sírköveken kívül egyéb feliratos tárgyakat is találtak: menyasszonyi gyűrűt, díszkardot, pecsétnyomót, frigszekrény-takarót, chanukkai pörgettyűt, Tóra-koronát, szédertál takarót.

A feliratok névanyaga fontos településtörténeti adalék. A könyv végén szereplő héber szótár mutatja, milyen volt a középkorban és a török időkben a magyar zsidók héber nyelvismérete. Minden felirathoz kép tartozik, fordítás és jegyzetanyag segíti az eligazodást.

A Magyar Zsidó Oklevéltáron kívül jelenleg ez a legfontosabb forrásmű a magyar zsidóság történetéhez 1686-ig.

Szécsi József

Tűz Tamás: Sosevolt hideg orchideák

Tűz Tamás az egyik legtermékenyebb magyar költő. Mintha az utóbbi évtizedekben versenyt futna a könnyörtelenül múlt idővel: egyre-másra adja ki köteteit, melyek között a versesek az uralkodók, de akadnak esszék és regények is. Igazi műfaja a líra volt és maradt, áradó temperamentumú lírikus, bármihez nyúl is; verssé lényegül fantáziájában. Legelső ösztönzője Harsányi Lajos volt, de ha közvetlen rokonai és felmenői után nyomozunk, alighanem Kosztolányihoz jutunk el elsőnek. A *Sosevolt hideg orchideák* is egy jellegzetesen „kosztolányis” felütéssel kezdődik, a *Karácsonyji utazás*-sal, mely magába sűrítve örzi és mutatja Tűz Tamás költészetének minden értékét, minden jellegzetességét.

„Karácsonyeste kezdem” – indul a vers. Szinte szenttelen közléssel, pontos időmegállapítással, melyre a könnyed elbeszélő hangnem a legjellemzőbb. Ilyesformán indul a *Hajnali részegség* is, Kosztolányinak talán legnagyobb, összefoglaló verse, amelynek az a „trükkje”, hogy szándékosan indít „lentről”, hogy aztán egyre magasabbra szárnyalhasson, egészen az „égi báléj” nagyszerű leírásáig, a hajdan volt, de a költőben mindvégig nosztalgikusan továbbzengő „gyermek-mennyország” visszaálmodásáig. Tűz Tamásnak is megvan a maga „gyermek-országa”, az Aranyrét utcában, ahol gyermekéveit töltötte, a Rába-parton, ahol első kalandjaira indult; de talán általánosíthatunk is: szívében és idegeiben ott él egész ifjúsága, érlelődésének első szakasza, amelyet lezárt ugyan, de amelyhez sosem lett hűtlén. Ebben a versben is visszatér a hajdani nyarak emléke, „Micsoda nyár volt akkor!” – sóhajt föl, érezni véli a „kecskesajt” ízét, hallani a „fenyőóriások” zúgását, látni a képzeletbeli ifjút, aki nagy terveket dédelgetett elméjében.

De nézzük csak tovább a vers ívét! Kosztolányi az alvókra kitekintve szökken a földi terekről följebb és följebb, olyan élethelyzetben, amikor maga is egyre nyitottabb lett a halálra és a végső dolgokra. Nemegyszer írt arról, hogy elmúltak a hajdani lázas időszakok, a derűs felelőtlenségek, s mintha az ő felismeréseit visszhangozná Tűz Tamás is:

*Nincs visszhangjuk már a bohémányákon
följajdult szónak, szomorú daloknak.
Kijózanult az ágy, elszállt a mákony,
minden a messze múltba roskad.
Lótás-futás – emlékezz csak szavamra –
öles léptek a kongó pénztelenség
felhőkakukkvarában. Dicsértesség
a mindenkori csavargók vigalma.*

Mégis más ez az élethelyzet. Tűz Tamás lírájában az örök villoni hang is megszólal: a kiveret csavargóé, aki hó! szelíd, hol fanyar öniróniával szemléli magát, s csak egyetlen reménye van, hogy egyszer végeszakad majd a bűn és gyötremnek, s a megnyílt mennyei kapukon „koldus-condrában siklik, ringatózik”. A sarkig kitáruló kapukat, s felszikkázó égi fényeket megint csak a *Hajnali részegség*-ből láthatjuk viszont, de ami ott talán csak sejtelem volt, az itt végső, megszenvedett s megérett bizonyosság: ez a ma élő költő életelvévé kristályosította azt az igazságot, hogy a mennyei boldogságot ki lehet érdemelni itt, a földön.

Ha már összehasonlítjuk – s aligha alaptalanul – a két költőt, azt is el kell még mondanunk, hogy Tűz Tamás sokkal szabálytalanabb: asszociációi és emlékei is beleágyazódnak a versbe, melynek menete így sokkal szeszélyesebb és kiszámíthatatlanabb. Tiszta, már-már klasszikusan leszűrt, éteri verssorokat és versszakokat követnek szürreális víziók és látomások, melyeket csak a szubjektum jelenléte szabályoz és fog egybe. Ez a kettősség nem zavaró, inkább egy valószínűségi élethelyzet versbeli jelenlétére utal: a költő, aki elődje nyomán újraálmodja az egykori poétikai közeget és tartalmakat, egészen más világra lát ablaka mögül, egy

nyugtalan, kiszámíthatatlan, minduntalan más és más arcát mutató „Újvilág”-ra, amely bármily izgalmas és kecsegtető is, sosem lett igazi otthoná. Ez az otthontalanság Tűz Tamás lírájának egyik kohéziós ereje, meghatározó tényezője. Újra meg újra egymásnak feszülnek verseiben a jelen valóságtöredékei és a múlt emlékei, s mintha maga is tudná, teljes határozottsággal érezné, hogy a kettő között nem teremthet szintézist a tudat fegyelme, bármily nyomatékosan hangsúlyozza is, hogy a teremtő képzelet ideje eljárt, hogy átadja helyét a rendező ész puritán látásmódjának.

Szerencsére Tűz Tamás sosem kísérletezik olyasmivel, ami költői hajlamaival és adottságaival ellenkezne. Megmarad az anyaggal viaskodó lírikusnak, aki leginkább a nagyszerű és szabályokkal nem kötözhető képzelet vidékein otthonos. Miközben tudatosul benne az egyre fenyegetőbb öregség magánya, látni véli hajdani kenyeres pajtárait, akik habzó szájú lovaikon tovavágtatnak az égi mezőkön, hogy azokon hirdessék tovább a szépség lebirhatatlan diadalát. Ezek a látomásos versek a kötet legszebb darabjai. Mintha csak költői erejét próbálgatná, amikor a szonett szigorú kereteibe ágyazza őket, mint a Végh György emlékének szentelt *Auguste Corbeille*-ben;

*Egyre ritkul a függőlámpasor
kialudt most is szegény Auguste Corbeille
ki szólt a csillagok gyújtásakor
csak egy kis ürmöst kérek – nem volt korhely*

*langyos vizet ivott mert élni jó
még így is él gyógyíthatatlan láza
a szenvedély carnis rebellio
a test gyönyörű-gyilkos lázadása*

*képzelt kalandjaiban vág utat
az álomnak – gyötrelmes kábulat
eszméletlen a Pegazusra pattan*

*mindig akad félelmes látomás
Haláltánc Holbein vagy valami más
az extázis másképp elmondhatóan*

Az élet gyönyörűsége bizonytalanságának ábrázolása Tűz Tamás egyik fő erőssége. Verseiben szemünk láttára csatázik egymással a hűnös és büntelen állapot: az ember két énje, s a költő nem is tagadja, hogy olykor gyenge, elesik, enged a kísértéseknek. A

megélt és átélt életnek „halálos pátoszat” ugyanolyan szenvedélyesen tárja elének, mint a kegyelem gyönyörűsége pillanatait, amikor a költészetében oly gyakran felvillanó disszonanciát felváltják a hagyományos, békés, megigazolást ígérő harmóniák, melyek azt hirdetik: „Ha Szentlélek fűti a hárfát, a régi heg / rózsát nyílik s esztendők múltán / megnyikordul az Éden kapuja.”

A költői teremtés munkája ismételten megtermékenyíti Tűz Tamás képzeletét. Már önmagában ez a tény is jelzi, hogy a reflexió az ő lírájában még akkor is másodlagos elem, ha nyomatékosan hangsúlyozza fontos voltát. Erőssége soha nem a leírás és az ábrázolás volt, hanem a pillanat telítettségének megragadása, azé a percé, amikor a képzelet létrehozza a látározó, forrongó alkotást, azt a csodát, mely képes megsejtenni valamit a világ különben oly nehezen felfogható titkaiból. Ez a fajta teremtő költészet mind ritkább manapság. A reményeiben megcsalatkozott művészet sokkal szívesebben választ új kifejezési formákat, melyeket adekvátaknak érez önnön kiábrándultságával. Tűz Tamás viszont ízig-vérig romantikus lángolású egyéniség, változatlan eltökéltséggel bízik a költészet erejében, hatásában, s abban, hogy a szépség törvényei erősebbek, mint a pusztulásai. Az olvasó ezért is szívesen követi őt felfedező útjain, melyek a lélek mélyrétegeibe éppúgy elvisznek, mint a csillagvilágba. Hogy a kettő közül melyikben igazán otthonos Tűz Tamás? Úgy látszik: a csillagokkal már nagyszerű és bensőséges viszonyt alakított ki, de önmaga s általában az emberi lélek olyan meglepetéseket rejteget számára, amelyek új és új felfedező utakra ösztönzik termékeny és nyugtalan képzeletét.

„Örjítő vad alkonyatban” áll a költő, s felgyúlt képzelettel veszi számba, mit tehet még, mit mulasztott el kalandos, kivetettnek ábrázolt élete során. S amint lázasan rajzolja betűit, e múlt jeleket, szinte észrevétlenül növekszik maga is. A mai Tűz Tamás nemcsak megérett, hanem fogcsikorgatva kivívta magának az igazi, a teremtő költészet folyvást nyugtalanító sugárkörét, amelyben kicsinek, esendőnek érzi magát, pedig amit alkot, az az egyetemes magyar lírának igazi, maradandó értéke. (*Herp kiadó, München, 1983*)

RÓNAY LÁSZLÓ

Egy kántor vallomása

Korenika Géza, a szombathelyi vak kántor alakja szinte élő legendává vált. 1930-tól 1978-ig szolgált a szombathelyi Szent Erzsébet – régebben ferences – templomban, példátlan buzgalommal, nagy zenei tehetséggel, hittel és áhitattal. Gyákrán távoli vidékekről is összesereglettek a hívek, hogy az ő orgonálását, énekét hallgassák. Muzsikált az esztergomi bazilikában, a szegedi dómban, a győri székesegyházban és a pesti Szent István bazilikában is. A személyével kapcsolatos történeteket, mondásait feljegyezték barátai és ismerősei. Az egyik: „Az Isten legtökéletesebb gondolata a szeretet, a legnagyobb bűn pedig a szeretet elleni véték. És aki a szenvedő emberekben Krisztust látja, elmondhatja: Uram, nem hiába éltem, szeme voltam a vaknak.”

Korenika Géza 1914. január 3-án született Vasszécényben; édesapja közjegyző, édesanyja szolgálóasszony volt. Szüleit korán elvesztette, három testvére van. Hároméves korában vakult meg. 6–16 éves koráig a volt Zsidó Vakok Intézetében tanult, Budapesten. 16 évesen állt kántori szolgálatba a szombathelyi ferencesekhez.

Korenika Géza a gondolatait, vallomását életpályájáról, kántori hivatásáról beszámoló előadásban mondta el 1947-ben, az összegyűlt teológiai tanároknak, papoknak, papnövényeknek. Ebből az előadásból közlünk részletet az alábbiakban.

Az én egyéni tragédiám úgy kezdődött, hogy egy hároméves gyermek játszadozott egy falusi közjegyző kúriájának virágos udvarán. A vidámság gondtalansággal párosulva vette körül egész gyermeki valóját. Egy nap a végzet úgy határozott, hogy letöröl minden mosolyt erről a gyermeki arcról. Barázdát szántva gyenge testén, megfosztva az emberi élet legnagyobb kincsétől, a szeme világtól; a lélek tükrétől! Mit jelent a derékban kettétört emberi élet? Miért ez a tragédia? És mihez kezd ez a mindenből ki-

fosztott emberi lélek? Lesz-e valaha virág a földre hullott bimbóból? Hová vezet az útja annak, akinek a fizikai sötétség az útítársa? Hogyan bírja vinni életének terhét? És hogyan tudja túrni sorsának átkát, mely elkíséri a sírig? És hogyan lesz a szomorú sívár valóságból mégis tartalmas emberi élet? A természet örök törvénye a fejlődés, és így történt, hogy a könnyekkel öntözött talajból mégis emberi élet fakadt, mely megindul a szenvedés és haladás céljához vezető újtán.

Hatéves korában leszakadva az anyai kebelről, távozott a szülői háztól. Pestre került ahol az emberi jóság épített fényes palotát a sötétséggel sújtottaknak. A tudás vára volt ez a vakok számára. Ahol az élet harcára felfegyverezték őket, hogy sorsukat alázatos lélekkel viselni tudó, dolgozni szerető, küzdeni és szenvedni bíró emberré legyenek. (A szeretet találékonyságára vall az öröndetes tény, hogy a vakoknak ma már sok eszköz áll rendelkezésükre, ami által tudásukat gazdagíthatják, szépség-szomjukat kielégíthetik és felkészülhetnek az élet nagy, veritékes, hosszú útjára, melyet minden embernek meg kell járnia.) Harcra és küzdelemre tanítottak bennünket abban a házban, melyet a szeretet építtetett és a jóság tartott fenn. Az élni akarásnak az ösztöne és a nehézségeknek a sokasága sok erőt kölcsönöztek nekem is a tanuláshoz, mert az a kisgyermek akinek szomorú sorsát papírra vettem, az én voltam. Tanulmányaim lefolyását nem részletezem. Csupán csak annyit említek meg, hogy amikor megtanultam a vakoknak kétféle írásmódját: a Braille-féle pontrendszert, valamint a domború latin nyomtatott betűket, megnyílt számomra a tanulás lehetősége. Nagy hozzáértéssel vezettek be tanáraim és nevelőim az ismeretek világába. Amikor tanulmányaimat az intézetben befejeztem, megismertem az élet igazi arculatát, szembe merem nézni a rideg valósággal, miután a dolgok mélyére tudtam hatolni. Megdöbbenve láttam azt a csekély lehetőséget, melyet a jövő felém kínál. Az intézetben zongorázni tanultam, zenész akartam lenni. Sokat töprengtem

sorsom kialakításán és életem célján. Krisztus szavai jutottak ekkor eszembe, aki a vaksággal kapcsolatban azt válaszolta a tanítványok kérdésére: „Sem ő sem az ő szülei nem vétkeztek, hanem azért kell sorsát viselnie, hogy az Isten dicsősége kinyilvánítsék.”

Vallásos érzületű gyermek voltam, a hit világosságával és reménység érzésével a lelkeemben megértettem az isteni programot. Az Úr dicsőítése. Ez lett a célom. Az Isten szolgálatába állítani emberi képességeimet. Katolikus kántor lettem. Szándékom keresztülviteléhez a gondviselés csodálatos módon a segítségemre jött. Krisztus zászlájának hűséges hordozói, a szombathelyi ferences atyák segítettek szándékom megvalósításában. Most az egyház szolgálatában állok és az a kötelességem, hogy énekeimmel, játékokkal szárnyalásra bírjam az élet harcában elfáradt és az élet ridegsége által megdermedt emberi lelkeket. A kántor köti össze kapocs gyanánt az oltárral a híveket. Ha munkáját jó szándékkal végzi, akkor éneke kétszeres imádság. ELEVATIO MENTIS AD DEUM (A lélek felemelkedése az Istenhez) – BIS ORAT CUI BENE CAN-TAT (Kétszeresen imádkozik, ki szépen énekel).

Az ének a legtökéletesebb zene, mert a szívből, magából a lélekből fakad. Felséges érzés, midőn a kántor énekével az Ursten hatalmát, nagyságát, jóságát, békéjét, haragját, bocsánatát és irgalmát hirdeti. A kántor eszményképe az Isten teljes szolgálata. A papi rendeletek és püspöki rendtartások paragrafusait nem elég úgy tekinteni, mint a törvény rideg előírásait, hiszen a betűk mögött lélek van. Az elmélkedő lélek számára nagy vonalakban fog kibontakozni a törvény szavai mögött a katolikus kántor eszményképe. A kántor értelméhez szólnak az előírások. A kántor szívéhez szól az eszmény. Az értelem világát óhajtotta kiművelni a szertartásban. Az akarat és értelem világát fogja kialakítani az előtte lebegő, keresztény módon gondolkodó és melegen érző eszménykép. Amint egész emberré nem lehetünk, ha mindkét irányba harmonikusan ki nem fejlesztjük magunkat. Igazi kántorral is csak az lehet, aki kialakítja önmagában azt a lelkiületet, amelyet hivatása megkíván. Mindig csak azt tenni, ami szép és jó, ami eszményi, magasztos, Istennek tet-

szó és az emberhez leginkább méltó. Érezze magát pedagógusnak minden kántor, nevelőnek, népnevelőnek, de a szónak eredeti értelmében. Valamikor görög rabszolgák voltak a pedagógusok, akik kézen fogva vezették uruk gyermekeit. A kántor vezesse a hívők lelkét. Fogja meg a dal erejével és vigye oda az Ursten trónusa elé, hogy megtanulják a boldog élet titkát, az Istent dicsérő élet szent harmóniáját. Hogy ráataláljanak a kántor vezetésével minden szépség és jóság, minden boldogság örök forrására. Legyen a liturgikus szónak a legszentebb értelmében közjóra irányuló tevékenysége. Szeretetszolgálatot lásson munkájában, ne rabszolgalelkű pedagógus legyen, hanem tudja szeretettel adni mindenét, minden tudását, minden buzgalmát, minden erejét a lelkek üdvösségéért. De hogy valaki ilyen liturgikus pedagógus lehessen, vallásos embernek kell lennie. Nem elégszik meg azzal, hogy a neve katolikus, ízig-vérig katolikus életet él. Mert ha önmaga nem ég a vallásos buzgóságtól, hogyan fog másokat lángra lobbantani? A jó kántor lélekkel végzi ténykedését, hisz abban, hogy lélekre csak lélekkel lehet hatni. A kántor könnyen megtalálhatja azt az éneket, mellyel a felemelkedni akaró lélek számára utat nyit. A kántori szolgálatnál is alá vagyunk vetve az örök változás törvényeinek. Ez az egyházi ruhák színében és az egyházi énekeinkben egyaránt megnyilvánul. Erre a változásra azért van szükség, nehogy a lelket belepje a közöny pora, vagy a megszokottság köde, mert ezek béklyóba verik a szárnyalni akaró lelket.

Engem mint vak embert a szenvedés tett lélekben nagygyá. 48 évig szolgáltam az Urat! Több mint 50 000 misét lejátszottam. Vasárnaponként nyolc misét, sőt egy ízben, 1963. július 14-én, Szentségimádás napján, mely vasárnapra esett, 11 misét és 5 szentórát játszottam reggel 6-tól este fél 9-ig, tízperces ebédidővel! Hihetetlennek hangzik, de Isten rá a tanúm, hogy így volt. Nem hiszem, hogy Magyarországon valaki utánam csinálta volna. Vakon, fejből mindent! Mindig arra törekedtem: ahelyett, hogy ökölbe szorult volna a kezem a sok küzdelem folytán, inkább imára kulcsolódjon. Ahelyett, hogy átok fakadt volna ajkamon, az Isten dicsőségét igyekeztem hirdetni. Úgy érzem, hogy misszió volt ez, megmutatva sokak számára, hogy a legnehezebb feltételek között is le-

het és kell is az Istennek szolgálni! Egy egyetemi tanár költő barátom mondta rám vonatkoztatva, mikor előadást tartottam Dombóvárott: „A csalogány is sötétben zengi énekét, de a világ megcsodálja, ez történik nálad is”.

Én sok örömet és szépséget találok a hangok birodalmában. A zene az én világom. A muzsika és harmónia szépségében már eleve megtalálom azt a békét, mely a jóakarátú embereknek megígértetett. A lelkekben élő sok disszonancia már feloldást nyert a muzsikában. A hangszeremmel annyira összeforrottam, hogy szinte az egész érzésvilágomat tükrözi. Ha egy zeneértő hallja játékomat, még a hangulatomat is meg tudja állapítani. Nem könnyű dolog az sem, amikor az embernek kötelességből kell énekelnie. Talán mikor úgy érzem, sírni tudnék, Te Deum-ot kell zengenem. Hogy ha véletlenül az öröm napja mosolyogna rám, akkor viszont kesergő gyászt kell hirdetnem. A Szombathely város közepén lévő templomban, a ferenceseknél, ahová a nép zöme jár, a sokféle kívánságot nehéz közös nevezőre hozni. Bizony sokan kritizálják az embert, és laikus véleményekkel sokszor pálcat törtek fejem fölött. Például egy Bach preludiumot játszom, melyben 16-od értékű hangjegyeket kell megszólaltatnom. Azt mondják: a kántor ma valami foxot vagy tangót játszott stb. Az életben mindennek megválnak a fény és árnyoldalai. Így van ez a mi hivatásunkban is. Hiszen munkánk az örök nyilvánosság előtt zajlik le. Egyedül igaz bírák a jószándék, mellyel igyekszem munkámat végezni, és így könnyen túltegzem magamat hozzá nem értő, vagy rosszszándékú emberi véleményeken. Az imádság és a munka tartalommal tölti meg az életet. Égre emelt szemmel és hívő lélekkel igyekszem róni az élet országútját. Az egyházi énekek szövegét és hangjegyeit nagyon pontosan kell tudni. Nagy összhangzattani ismeretekkel kell bírni, hogy a harmonizálás jó és szép, a végzett munka emberileg tökéletes legyen. Mert a legnagyobbat, a legtökéletesebbet, a mindenség Urát szol-

gálja a kántor a templomban. A zene nagyon jótékonyan hat még a legelvetemültebb lélekre is. Innen ered, hogy már az énekelem nyomán is történt katolizálás. Ez mindenesetre nagy misszió, és örömmel töltheti el a lelkeket. Egy kedves szállóige is elterjedt rólam: sokan „hangásznak és égbe kiáltó embernek” hívnak.

A szolgálatot a gyakorlatban nagyon megkönnyíti a vak kántor számára a technika. Nekem az orgonán volt egy villanycsengőm, melyet szükség esetén a miséző pap megnyom, és így minden zökkenő nélkül folytatódik a liturgia. Azok a hitetlenek, akik csak karácsony ünnepén tévedtek be a templom szent falai közé, munkámról így vélekedtek: „Mégis nagy az Isten hatalma, ha egy világtalan ember ilyen biztonsággal végzi a dolgát”. Mindenesetre sok küzdelem árán lehet idáig eljutni. Tény az, hogy az emberi akarat az isteni kegyelemmel együttműködve csodákat művelhet. Hála az egek Urának, hogy sok tövis között néhány szál virágot, kolduskenyér helyett megszolgált kalácsot adott nekem. Életemet bár a sötétség árnyékolja be, mégis jutott némi fény, mely azt elviselhetővé teszi. Remélem, ha egykor szenvedéssel teli és örömeitől megfosztott földi életem véget ér, feloldódik orgonapontszerű disszonanciája. Bízom abban, hogy az örök kérdőjelre, mely szomorú sorsomban folyton előttem lebegett az imádságban, a munkában és a lemondásban, az örök Bírónak méltó feleletet adok. Mert ha zokogva zengem is el a dalom, arra törekszem, hogy az életem örök Isten-dicséret legyen. Mindenki, aki birtokosa a fénynek, naponta százszor térdenállva adjon hálát szemeiért. Hisz milliók vannak akik fény nélkül kénytelenek élni! A budapesti volt zsidó vakok intézetének az ormára az az ószövetségi idézet volt felírva, hogy: „átkozott legyen az, aki a vakot megteveszti és nem segíti útjában”. Akik ezt olvasták, megdöbbenve szálltak magukba. Én is e szavakkal zárom előadásomat.

KORENIKA GÉZA
nyug. karnagy

Karl Rahner: A hit alapjai

„Mit jelent ma kereszténynek lenni és hogyan valósíthatja meg ma valaki intellektuális becsületességgel kereszténységét” – erre ad választ Karl Rahner *A hit alapjai* című, a közelmúltban magyarul is megjelent munkája. Az alcím szerint a kereszténység fogalmába vezeti be az érdeklődőt. Nem információkat, ismereteket kíván nyújtani elsősorban, hanem mintegy végigkalauzolja az olvasót a rahneri filozófia-teológiai gondolat útján abból a célból, hogy feltárja a keresztény eszmerendszer elfogadhatóságát, értelmes voltát. Mellőzi a szaktudományos akribiát és megmarad a „reflexió első szintjén”, amely ugyan a fogalmi gondolkodás – sajátosan rahneri – eszköztárával él, mégsem vonatkoztat el a szubjektum, az emberi egzisztencia egészétől. Sőt, az egész rahneri gondolat-konstrukció alapja, kiinduló pontja és meghatározója ez a transzcendentális antropológia, melyet az egzisztencialista filozófia hatására alakított ki.

Annak ellenére, hogy Rahner megértésének a transzcendentális antropológia a kulcsa, mégsem könnyű meghatározni, mit ért rajta. Kísért annak a veszélye, amitől a szerző ismételtén óv, hogy túlságosan leegyszerűsítjük, szűk fogalmi köntösbe erőltetjük. A rahneri emberkép filozófiai ihletettséggel, a lét megélésének síkján kell megközelíteni. Alapja az a megállapítás, hogy az ember minden dolgában, a megismerés aktusában, szabad döntéseiben, a szépre, jóra, igazra irányuló törekvéseiben szükségképpen megéli korlátait, saját végesességét. Mégis mindig újabb és újabb lépéseket tesz előre, szüntelenül újabb és újabb kérdéseket vet fel. Önmagát minden aktusában végesnek éli meg, ugyanakkor – anélkül, hogy ezt szükségképpen tudatosítaná – végtelen lehetőségként is, mivel határ nélkül nyitott a továbbira. Lénye, belső természete, dinamikája olyan, hogy mindig kész túllépni a

meglévőn, mindig kész felülmúlni önmagát. Ez a transzcendencia-élmény – figyelmeztet Rahner – nem egyedi tapasztalat, „hanem alapvető létállapot, amely megelőz és átjár minden tárgyi tapasztalatot” (51. o.).

A rahneri antropológia feltételezi a fejlődésnek épülő mai világszemléletet. Az ember mint az evolúció csúcán álló teremtmény a fejlődés létráján egyre feljebb jut, mindig úton van. Szükségképpen nyitott a jövő felé, és szüntelen több-létre törekszik. „Ezt a többletet azonban nem lehet egyszerűen hozzátenni ahhoz, ami már eddig is létezett, hanem egyrészt a saját magát, másrészt létének belső gyarapodása kell, hogy legyen.” Ezt a folyamatot igazi öntranszcendenciaként, önfelülmúlásként kell fel fogunk (204. o.). „Az öntranszcendencia fogalma magába zárja a transzcendenciát, valami szubsztanciálisan újba is, az ugrást valami lényegileg magasabb rendűbe” (205. o.). Ami az abszolút lét belső – de nem a véges lét lényegéhez tartozó – erejének dinamikájából történik, azáltal, hogy Isten együttműködik a teremtménnyel.

A rahneri emberkép ebben az értelemben nyitott az Isten önközlése számára, amely a kinyilatkoztatásban válik történelmileg foghatóvá. Az ember képes arra, hogy kapcsolatba lépjen az önmagát közlő Istennel. Ez azonban csak azért lehetséges, mert Isten „mint a világ transzcendentális alapja, már eleve beépítette magát ebbe a világba önmagát közlő alapként” (105. o.). Csúcsa Jézus Krisztus, akiben az ember – Isten történelmileg egyedi gesztusaként – végtelenül felülmúlta önmagát. Benne visszavonhatatlanul eggyé lesz az önmagát közlő Isten és az Isten önközlését befogadó ember, az egész emberiséghez szóló kinyilatkoztatása és üdvtörténelme pedig célhoz ér (190. o.).

Az isteni önközlés, az ember transzcendentális nyitottsága és kettőjük kapcsolata Rahner szemében elsősorban nem kategóriális jelentéssel bír, azaz nem konkrétan körülhatárolható jelenségként értelmezendő, hanem eleve adott, azaz olyan alapvető

tény, amely az emberi lét szövetének tartozéka, mindenki számára és mindig adott realitás. Nem létezik Istentől magára hagyott emberiség, hanem természetfeletti kiteljesedésre meghívott emberiség létezik csupán, és ez a meghívás nem külsőleges, hanem az ember lényébe iródott mint elkerülhetetlen transzcendentális realitás, amit persze konkrét döntéssel az ember elutasíthat és elvethet. Ebben az értelemben állítja, hogy a kegyelem, a szó szoros értelmében vett természetfeletti ajándék, maga az Isten, az emberi lét legbenszejében, magjában szüntelenül jelen lévő valóság. Rahner megfogalmazásával élve: a kegyelem olyan valóság, amely egzisztenciánk legmélyén a megismerés és szabadság dimenziójában mindig és mindenütt jelen van olyan módon, hogy az ember nem is léphet ki ebből a transzcendentális helyzetéből. Ebből következik az – teszi hozzá –, amit én anonim kereszténységnek hívok. Isten kivétel nélkül minden emberre kiterjedő üdvözítő akarata így nemcsak külső, történelmileg kategorizálható hívásként és szólításként értelmezendő, hanem olyas valaminek, ami minden emberben egzisztenciálisan eleve adott. Jézus Krisztus megváltó halálára és föltámasztására való tekintettel.

Rahner a vázolt transzcendentális antropológia alapjáról és módszerével világítja meg hitünk jelentősebb igazságait. Külön figyelmet érdemelnek az egyházzal szóló fejtegetések. Az egyház alapja Isten Jézus Krisztusban megvalósult önközlése, amely ezzel a ténnyel történelmivé és bizonyos értelemben befejezetté vált. Ennek szükségképpen társadalmi dimenziója is van. A Krisztusra épülő, belőle eredő közösség természetesen strukturált, szervezett renddel bíró, a történetiség jellemzőivel felruházott közösség és ugyanakkor nem mentes az emberi lét korlátaitól, az emberi gyarlóságoktól sem. Az *ecclesia semper reformanda* igénye az egyház lényegéből következik.

Az itt közölt teológiai gondolatokkal kapcsolatban megjegyezzük, hogy a leírt gondolati struktúrában nem látjuk kellően beépítve Krisztus kereszttét és azt, hogy üdvösségünk művében mi a kereszt funkciója. Életünkben állandóan jelen van a kereszt, a szenvedések és a kudarcok láncolata, ami végül a halálba torkollik. A teológia ezt a bűn átkának, következményének tekinti. Jé-

zus Krisztus az üdvösséget az ember számára engedelmességével, Isten iránti odaadásával érdemelte ki, amely keserves kínszenvedésében és kínos halálában tetőződik. Gondunk éppen az: hogyha a bűn fáján győztes Sátánt a keresztfán győzte le Urunk Jézus Krisztus, akkor üdvösségünk elnyerése szempontjából mi a jelentősége annak a keresztnek, amelyre mi is mindnyájan óhatatlanul felfeszítettünk életünk minden napján? És ami létünk megélésének döntő mozzanata?

Tisztában vagyunk vele, hogy Rahner teológiája egy a lehetséges teológiák közül. Rahner a transzcendentális antropológia alapjáról láttatja, világítja meg és teszi racionálisan érthetővé és elfogadhatóvá keresztény hitünket. Az általa konstruált gondolati építmény plauzibilis, meggyőző, lenyűgöző szellemi vállalkozás. Éppen ebben rejlik az ereje. A legizgalmasabb olvasmányélményt nyújtja annak, aki képes megragadni a rahneri fogalomalkotás, gondolatfűzés és mondatszerkesztés külső héjában a kristálytiszta tartalmat. Hasznosan segíti elő ezt a megértést a fordító, *Endreffy Zoltán*, aki nagy beleérzéssel oldotta meg nem könnyű feladatát.

Még egyszer: a mű nem összefoglaló dogmatika, nem iskolai tankönyv, nem is akar az lenni. Tehát nincs benne „minden”. Talán inkább: a kereszténység alapjainak egyfajta megvilágítása, adott kiindulási pontból történő logikus elrendezése. Ebből a szempontból méltán sorolható Joseph Ratzinger magyarul is olvasható *Bevezetés-e*, és Hans Küng izgalmas *Christ sein* kötete mellé. Úgy tűnik, különböző szempontok mérlegelése alapján, hogy valahol a kettő között foglal helyet. Igaz élmény és gazdagodás mindenkinek, aki vállalja a szellemi erőfeszítést, hogy feldolgozza a maga számára. (*Szent István Társulat, 1983*)

GOJÁK JÁNOS

„Jövönket építjük”

Könyv az esztergomi MEI jubileumra

A Szent István Társulat kötete nem protokoll-kiadvány, hanem nagyrészt az esztergomi növendékpapság fordításainak és dolgozatainak gyűjteménye, mely a nagyközönség számára egyáltalán nem érdektelen teológiai ismeretanyagot közöl. A könyv másik – bár kisebb terjedelmű, a jubileum szempontjából mégis lényegesebbnek tűnő – része a Magyar Egyházirodalmi Iskola (MEI) történetének rövid leírása, katolikus kultúrtörténetünk egyik jelentős dokumentuma. A zárófejezetben a MEI kiadványainak bibliográfiájában böngészhetünk. A szerkesztést a MEI 1981/82. évi tanár-elnöke, *Erdő Péter* végezte, ugyancsak tőle olvashatjuk Nicolaus Cusanus fő művének, a *Docta ignorantia*-nak fordítását, Chiara Lubichnak egy magyar nyelven itt először megjelenő írását pedig a szeminárium egykori spirituálisá, *Szendy József* veszprémi püspök ültette át nyelvünkre.

A MEI a magyar reformkornak olyan kezdeményezéseivel egyidős, mint a Magyar Tudományos Akadémia, a Kisfaludy Társaság, közvetlen példaképe a Pesti Magyar Iskola. Ha a történeti leírást és a kiadványbibliográfiát valamiképp párhuzamosan szemléljük, jól láthatjuk, hogyan alkalmazkodott a Magyar Iskola szellemi termékeinek megjelentetésekor a külső körülményekhez. Elsősorban a kiadványok műfaji változatossága tanúskodik erről. Az első ötven év munkái jobbra teológiai, erkölcs-tani, lelkipásztori segédanyagok, ritkán fordul elő köztük egy-egy szépirodalmi jellegű mű.

Amint a bevezető jelzi is, a második ötven esztendő Prohászka Ottokár tanár-elnöki vezetésével kezdődött, ekkor látnak napvilágot a MEI kiadványai közt a népszerűbb műfajok, elsősorban az ifjúsági regény. Az első ezek közül az *OARAMAIKA – elbeszélés az indián életből*. E könyvek néhány kivétellel mind fordítások. Ilyen kivétel például az 1896-ban kiadott *Kis Világ* című milleniumi emlékkönyv. Érdekessége, hogy a Magyar

Iskola tagjainak saját elbeszélései, költeményei és értekezései szerepelnek benne.

A századforduló után új műfajjal találkozzunk a MEI-kiadványokban: színművek fordításával. Füzeteik országsszerte szöveggönyvként szolgálnak a különféle ifjúsági egyesületek, plébániák, gimnáziumok színjátszó körei számára. Általában több kiadásban jelennek meg, többnyire bohózatok. Néhány Karl Ney-től fordított darab címe: *Ő jön!; Nyárfás úr villája; Dr. Kerekes*.

Elcsodálkozhatunk azon, hogy a kispapok irodalmi iskolája miért éppen a könnyebb lélegzetvételű színműveket tolmácsolta századunk első évtizedében. Magyaráztul annak a kornak törekvései szolgálnak: a magyar nyelvű színjátszás népszerűsítése a rövidebb, a közönség minden rétege számára vonzó, ugyanakkor irodalmi igényű darabok előadásával látszott eredményesnek a kisebb társulatoknál.

A színművek megjelenésével és utánnyomásával egyidőben készülnek újabb teológiai, apologetikai fordítások is; egy 1909-ben kiadott kötet az egyházatyák szentbeszédeiből gyűjtött össze szemelvényeket – természetesen szintén magyar nyelven. Utolsóként, 1944-ben, történelmi színművet jelentet meg az esztergomi MEI: Farkas Jenő–Koller Gyula: *Julianus visszatér* című darabját.

A Szent István Társulat emlékkönyve idéletet ad a növendékpapság mai szellemi termékeiből is. Száraz Lászlónak a *J. Kremer* nyomán írt dolgozata, az *Aki halottaiból feltámadott*, a mai katolikus szentírástudomány feltámadással kapcsolatos álláspontjainak szemléletes megvilágítása. Baltási Nándor a IV–V. századi teológiai hagyományban vizsgálódva szentségtani témát dolgoz fel *J. N. D. Kelly* kutatásainak felhasználásával. Augusztin Bea bíborosnak egy emlékeztető, az ökumenikus mozgalom fejlődésében támpontul szolgáló előadását – *A pap mint az egység szolgája* – fordította le Magyar Ferenc.

A szemináriumunk életéről szóló fejezet fontosságát, stílusbeli kivitelezésének helyességét néhányan talán – mint e sorok írója is – megkérdőjelezhetik. Ami azonban figyelmünket itt is elsősorban magára vonhatja, az a történelmi rész, melyből a katolikus nagyközönség olvasmányos leírásban tájékozódhat intézetünk múltjáról, hagyó-

mányairól, amelyben ma a lelki vezetésre küldött papság nevelődik.

A könyv egészéről elmondhatjuk, hogy akár mint ismeretterjesztő olvasmány, akár mint kultúrtörténeti vagy teológiai forrásanyag – többféle érdeklődést képes kielégíteni. (*Szent István Társulat, 1948*)

PAJOR ANDRÁS

Luther asztali beszélgetései

„Gyakran és töviről hegyire végigbeszéltem Philippnek – Philipp Melanchtonnak – egész életemet, hogyan folyt le sorra-rendre, s miket is műveltem. Paraszt fia vagyok; apám, nagyapám, összes őszám igazi parasztok voltak. Így folytatta (ti. Luther doktor): Lehettem volna soltész, kenéz, ítélőmester és amilyen tisztségek vannak még falu helyen, vagy a többiek fölé rendelt magasabb rangú szolga lehettem volna. Csakhogy, meséltem Philippnek, Mansfeldbe költözött az apám, és ott bányász lett belőle. Magam is onnét való vagyok. Hogy baccalaureus, magister, szerzetes stb. lett belőlem, az nem áll a csillagokban. És az nem vált nagy szegyenemre vajon, hogy szerzetes létemre letettem a barna bitétumot, és másféle fejfödőre cseréltem? Pedig ez apámnak nagyon fáj és fölötte rosszul esett; mégis a pápával tengelyt akasztottam, és ő velem. Feleségül vettem egy kiugrott apácát, és jó néhány gyermeket nemzettem vele; ki látta mindezt a csillagokban? Ki mondhatta volna meg előre, hogy ez így fog történni?” (206. l.)

Nemcsak ebből az öregkori visszaemlékezésből olvasható ki Luther Márton életének és egyéniségének megannyi adata, érdekes részlete, hanem az *Asztali beszélgetések* sokok részletéből. A kötet a Helikon Kiadó ajándéka volt a Luther-évfordulóra. A munka, amelyből *Márton László* válogatott és fordított egy jó csokorra valót, Johann Auri-faber kiadásában jelent meg először 1566-ban. A Luther házában és asztalánál otthonra felt diákok kezdték jegyzetelni

1531-től „a doktor” asztali beszélgetéseit a wittenbergi egykori kolostorban. Az eredeti és elveszett kéziratok másolatai alapján hatkötetes kritikai kiadás is készült (Weimar, 1912–21.)

A fordítás ízes, archaizáló, mégis olvasmányos, megérezteteti a beszélgetések légkörét, környezetét. Természetesen nincs szó bennük rendszeres tanításról. Luther teológiáját, eszmekörét saját műveiből kell és lehet hitelesen megismerni. Amit ezekből a feljegyzésekből kapunk, életközelségre hoznak egy izgalmas, szenvedélyes, nagy egyéniséget. Napi történetek, pletykák, az élet mind-megannyi hétköznapi jelensége éppúgy szóba kerül e népes asztalnál, mint a Szentírás, a teológia, a tudomány és a politika nagy kérdései.

Nemcsak Luther személyiségének mozaikszerű részletei tárulnak az olvasó elé, hanem egyszersmind a kor egész szellemének jellegzetes vonásai is. Miként kell védekezni a boszorkányok, vajakosok rontásai ellen Isten igéjével; – Kopernikus „bolond” állítása arról, hogy nem a Nap, a Hold mozog, hanem csak a föld, „pedig a Szentírásból is kiderül, hogy Józsué nem a földet, hanem a napot állította meg” – ezek és hasonlóak is szóba jönnek. Igen szép bölcsességek hangzanak el a muzsikáról, mint isteni ajándékról: „Királyoknak, fejedelmeknek és nagyuraknak fenn kell tartaniuk a muzsikát”. Luther megrendítő imája Magdolna kislánya betegágyánál: „Nagyon szeretem őt, ám, jóságos Istenem, ha magadhoz akarod szólítani, nyugodt szívvel tudnám őt oldaladon”.

Johann Mathesius bevezetőben közölt, 1562-es levelében megrajzolja Luther háztartásának környezetét, és többek közt így ír: „A doktor sűrűn gyónt és gyakorta járt úrvacsorára, boldog szívvel találta fel az abszolutióban az ő vigaszát a kísértések ellen. A templomot utolsónak szokta volt elhagyni. Habár jókora teste volt, keveset evett-ivott, és csak ritkán különlegeset, megelégtelt a közönséges étkekkel.”

A pápa elleni éngesztelhetetlen kirohanások mellett ilyen elgondolkozottat megjegyzéseket találunk – az 1518-as augsburgi tárgyalásokról –: „Ha szerényebben és okosabban bánt volna velem Augsburgban a bíboros, és amikor lábához borultam, fölemelt volna, talán a dolog annyiban is maradt volna”.

na, mert akkortájt még nagyon keveset láttam a pápa tévélgyéseiből."

És aki a Biblia szép német szövegével ajándékozta meg a világot, ilyen szerényen tudott nyilatkozni: „Sem görögül, sem héberül nem tudok jól... Nincs nekem semmiféle különös nyelvezetem a németben.” Ez a harcos, szenvedélyes, magát Isten ígéjéhez szabó, hívő és imádkozó, vaskosan átkozódó, Istent és önmagát kereső, tiszta erkölcsökért hadakozó és gyengeségeitől megriadó, térítő és barátaival is meghasonló, mindvégig Isten ügyéért magát emésztő

nagy ember, hét évvel halála előtt, 1539-ben az öreg brandenburgi örgrófné asztalánál ekképp fejezte ki, hogy „betelt az étellel”: „Gonosszá lett a mostani világ, ördögökké válnak az emberek, azért jobbat sem kívánhatunk magunknak, mint egy boldog órát, és azután a halált. Az orvosokra sem hallgatók, nem akarom keseríteni maradék életemet, amely szerintük még egy év. Inkább eszem és iszom, amire kedvem támad, Istennek nevében.”

ROSDY PÁL

FILM

A gyerekvilág ege

Steven Spielberg jellegzetesen amerikai filmrendező karriert futott be. 1948-ban született Ohio-ban. Már gyerekkorában a film bűvkörébe kerül, három és félperces, nyolcmilliméteres méretű filmjével pályázik a cserkész fényképész próba elnyerésére. Mindent megtanul amit a filmről tudni lehet. Mikor elérkezik az egyetemi felvétel ideje, a film-tanszakra jelentkezik a dél-kaliforniai egyetemen. Nem veszik fel, mert gyenge a középiskolai bizonyítványa. Végül a Long Beach-i Kaliforniai Állami Egyetem angol tanszakát végezte el. Közben magánúton elszántan és töretlen erővel továbbra is filmmel foglalkozik. Fejleszti elméleti tudását és egy teljes évig készíti az autóstoppokról szóló *Ballagás* című filmjét. A saját maga által megteremtett legenda úgy szól, hogy egy szép napon jó öltönye és határozott fellépése révén besétált az Universal Stúdió egyébként féltve őrzött irodáiba, egy üres hivatali szobából felhívta a telefonközpontot és felvetette magát a fontos emberek listájára... Ennél a fordulatot kis történetnél is érdekesebb azonban az a hiteles mozzanat, hogy a filmgyár televíziós osztályának főnöke megnézte a *Ballagás*-t, szerződtette Spielberget. Első munkanapján máris összekerült a „szent szörnyetegek”

sorában is félelmes hírvé öregedő filmsztárral, Joan Crawforddal és a szinte gyerekkorú rendezőjelölt meglepő biztonsággal irányította a nagy hírvé színésznőt. Így kezdődött pályája, majd a tv-munkák után a filmgyártásban is rendkívül fiatalon elért eredményekkel, valamint az 1975-ben forgatott *A cápa* révén páratlan világsikerrel folytatódott. A hatalmas, emberevő fehér cápa elleni küzdelem látványa valósággal sokkolta, és – mint a *Time* magazin filmkritikusa írta – „annyira terrorizálta a nézőket, hogy azok összesen 410 millió dollárt fizettek ki ijedtükben”.

A közelmúltban *Rendezők mint szupersztárok* címmel jelent meg egy könyv Amerikában. A sztár-rendezők sorában természetesen szerepel Spielberg is. Az elmúlt évtizedre Hollywood erőteljes megújulása, a televízió roppant elszívó hatása ellenében a közönség meghódításáért kibontakozó harc a jellemző. Fiatal alkotók bukkantak fel, mint például Peter Bogdanovich (*Papírhald*, 1972), Francis Coppola (*Apokalipszis most*, 1979), Martin Scorsese (*A taxisofőr*, 1976), George Lucas (*Csillagok háborúja*, 1977) stb. És persze Steven Spielberg. A régi hollywoodi módszerekkel szemben, mikor is az évtizedek óta működő néhány mammutvállalat és mindenható producer uralta a filmvilágot és a rendezők jórészt csupán az őket kiszolgáló mesteremberek voltak, ez az új

nemzedék a filmkészítés minden ágában jártas. Gyakran nemcsak rendezők, hanem producerek, gyártók is egy személyben. Kétségtelen törekvésük a minél szélesebb körű siker, a közönség megnyerése. Ennek érdekében szívesen fordulnak a népszerű műfajok, a mozgalmas, kalandos történetek, többek között a tudományos-fantasztikus film műfaja felé. Ilyen fiatal „szupersztár” tehát Spielberg is, akinek különös érzéke van a nézők millióit megmozgató hatáskeltés iránt.

Minden valamirevaló alkotóművész legfőbb ihletője a gyerekkor. Spielberg is azok közé a mesterek közé tartozik, akik nem felejtették el ezt a csodákkal és félelmekkel teli periódust. És nála, aki a film, a televízió és a technikai civilizáció páratlan gazdagsággal kibontakozó korszakában született, az álom és az ábrándozás kora szinte egy időben bontakozott ki a film szeretetével, a mozgóképpel mint játéklehetőséggel. Számos kritikusa úgy véli, hogy az 1975-ben forgatott *A cápá*-ban is a gyerekkor félelmeit láthatjuk viszont. Ez talán túlságosan belemagyarázó pszichologizálás, de az 1977-es *Harmadik típusú találkozások*-ban már biztosan nem véletlen, hogy a Földre érkező különös idegen lényeket az izgatott, bolondul túlszervezkedő felnőttekkel szemben egy gyerek érti meg, magától értetődő természetességgel, sőt örömmel fogadva a furcsa jelenségeket.

Az 1982-ben készült *E. T. (Extra Terrestrial – Földönkívüli)* más égitestről érkezett, elkalandozó és a felemelkedő űrhajóról lekésített bájosan torz kis földöntúli lény megtalálója és megmentője természetesen gyerek: Eliot, egy nyurga tízéves fiú, aki később testvéreit is beavatja a titokba. Eliot megszereti *E. T.*-t, a kedves, csúnyácskát, nagyon érzékeny alakot, de vissza is szeretné adni szabadságát, hiszen groteszk, hosszú ujjacskájával egyre gyakrabban mutat az ég felé miközben sóhajtozik az otthon után. A felnőttek, orvosok, műszaki emberek viszont szeretnék itt tartani a Földön, mint kísérleti alanyt, az idegen élet egyik képviselőjét. „A felnőttek világát – nyilatkozta Spielberg –, nekem mindig a nagy, magas, hosszú árnyékokat vető emberek jelentették. Azok az emberek, akik nem szerették a gyerekeket és mindig csak a szakmájukban gondolkodtak. Ez pedig veszélyes dolog, mert talán képe-

sek megérteni *E. T.*-t biológiai, tudományos szempontból, de soha nem értik meg, hogy *E. T.*-nek szíve is van.”

Mindössze ennyi a film konfliktusa – a kis *E. T.* végül kapcsolatot talál űrhajójával, hazatérhet –, ám ezt az egyszerű történetet, melyben tulajdonképpen nincsenek rosszak, mégis sikerül humorral, megható és izgalmas mozzanatokkal mindvégig feszültté tenni. Ennek titka az igazán nagy mesék, a „*Peter Pan*”, az „*Óz*”, „*A kis herceg*” varázsa. Melléjük sorakozik *E. T.* története is. Mert Spielberg mesét mond, óvatosan kerül a sci-fi kifejezést; helyette a „kalandfilm” jelzót használja, és nem véletlen az sem, hogy kezdetben a film munkacíme ez volt: „*Egy fiú élete*”. Ez a fiú maga a rendező; önéletrajzi motívumok is kimutathatók a történetben, de éppen mert legbensőbb gyerekkori élményekre épül a film, valamennyi mai gyerek magára ismerhet Eliot ábrándjaiban, és minden felnőtt is, ha szívében fiatal tudott maradni.

A csodák iránti vonzódás és a gazdag képzelőerő jellemzi Spielberg világát. Nyilatkozata szerint elbűvölik őt azok a dolgok, „melyek tudom, hogy vannak, de nem láthatom azokat”. Munkáját persze nem egyedül valósította meg, hanem filmgyártó stábjával együtt. Munkatársai valamennyien fiatalok, a gyártást bonyolították: Frank Marshall 35 éves, Kathleen Kennedy 28 éves, a forgatókönyvíró Melissa Mathison 32 éves volt a forgatás idején. Mathison szerepe különösen jelentős, nemcsak a forgatókönyv írásában vett részt, hanem ott volt valamennyi felvételi napon, minden beállításnál is. Spielberg szerint: „Melissa 80 százalékban szív, 20 százalékban logika. Az ő érzékenysége és az én szakmai tudásom kellett az *E. T.* megalkotásához.” És döntő szerep jutott a film technikai megálmodójának, tervezőjének, az olasz Carlo Rambaldinak, aki több fantasztikus figurájáért már kétszer nyert Oscar-díjat. Az alak mozgatásának bonyolult komputer-technikájáról biztosan könyvet lehetne írni (talán már írtak is). Nem kevésbé érdekes azonban Rambaldinak, az egykori képzőművésznek a vallomása. Elmondta, hogy több száz vázlatot készített *E. T.* alakjának tervezése közben, de egyikkel sem volt megelégedve. És akkor, ott Amerikában egyszer csak eszébe jutott Olaszország, s hogy Bolognában 1952-ben festett

egy képet, mely a Po deltájánál élő asszonyokat és gyerekeiket ábrázolta. Az egyik kisfiú arcából merítette az ihletet E. T. megteremtéséhez. A komputer-vezérlés zsenialitásával – mely 35 féle arc kifejezésre teszi

képessé E. T.-t – legalábbis egyenrangú csoda, hogy szemében ennek a régi bolognai kisfiúnak a pillantása tükröződik. Ez teszi érzővé és ismerőssé e „földönkívüli” lény tekintetét.

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN

KÉPZŐMŰVÉSZET

Szentendrei Tárlat '83

Szentendre „felfedezése” a magyar képzőművészet számára a két világháború között történt; teljes „meghódítása” napjainkra befejezett ténynek látszik. Tanulságot szolgáltatnak erre – hogy más, jobbra művészetén kívüli jelenségeket ezúttal ne említsünk – a *Szentendrei Tárlatok* is.

1983-ban is – akárcsak a korábbi esztendőben – e kiállítás valóban színvonalat képviselt; helyenként egészen kiváló műveket sorakoztatott fel. Ami azonban az egész Tárlat tükrében – pontosabban a Tárlat egésze tükrében – mindezek ellenére a leglényegesebb és megkerülhetetlenül súlyos kérdés: vajon Szentendre művészete a nyolcvanas években mennyiben *szentendrei művészet*? Vajon e kifejezés ma elsősorban *művészetföldrajzi* fogalom-e, vagy ennél változatlanul több, mélyebb esztétikai és formai sajátosságokra utaló, élő művészet-történeti kategória? Más szavakkal: meghatározó-e az a markáns konstruktív-szürrealis tradíció, mely *Vajda*, *Korniss*, majd *Bálint Endre* nevéhez kapcsolható s melynek hitelet és „irányzat-kijelölő” jelentőségét továbbbepíthetősége is többszörösen bizonyította? Mert e „hagyomány” születésekor olyan erők munkáltak s alkottak nyilvánvaló és rejtett összefüggéseikkel egy különös, valójában nyitott formai és szellemi kapcsolatrendszert, melyben *Ámos Imre* víziói, *Barcsay Jenő* konstruktív fegyelme, *Paizs Goebel* látomásos-varázslatos kolorizmus, *Anna Margit* groteszk bája és abszurd humora s *Vaszko Erzsébet* hatvanas évekre kibontakozott absztrakt szürrealizmusa találhatta meg helyét.

Nos, a Szentendrei Tárlaton ők is jelen voltak munkáikkal (a háború éveiben el-

vesztett társaik kivételével). Bálint Endre két művel; közülük *Temető* című montázs az általa sok éve nagy kedvvel és invenciózusan gyakorolt műfaj újabb telitalálata. A „talált” fotók darabjai ezúttal is magától értetődő és egyben a képzettársítás szabadságát őrző formává szilárdultak. Két figyelemreméltó (ha nem is a legújabb termésből való) képpel szerepelt Vaszko Erzsébet is – átszellemült, sötét tónusokra és érzékeny pasztellvonalakra épülő művei mutatták talán a leghatározottabban a fentebb említett „szentendreiség” jelenlétét a kiállításon. Barcsay Jenő az utóbbi években sorra születő szükszavú, végsőkéig leegyszerűsített formavilágú s elsősorban a fekete színre komponált vásznai közül állított ki egyet (*Fekete-sárga*). Korniss Dezső – bár kamarakiállításai olykor Szentendréhez kötik – most csupán egyetlen szerigráfiával képviseltette magát. Anna Margit mulatságos bábuserű figurái, harsány színei a felhőtlen vídamság mögött meghúzó-dó keserű öniróniával és fekete humorral hökkentettek meg. Az újján esetlen sárgolyót egyensúlyozó Alkotó (*Be van fejezve a nagy mű*) s az üres porhüvelybe kandikáló gyászmadár (*Önarckép*) egyaránt „kíméletlenül” szellemes darabjai Anna Margit művészetének.

Az imént említett munkák is jól példázhatják – az egyes életművek mozgását-alkulását, tekintve – a *szentendrei művészet* fogalmának átértékelődését. A Tárlat sokszínűsége – a jelenkori magyar művészet egészének megfelelően – a legkülönfélébb törekvések egymásmellettségét mutatta. A hagyományos vagy akár újonnan par excellence *szentendreinek* nevezhető, s a formájában-szemléjében a városhoz és csakis ehhez a városhoz köthető arculat szemmel láthatóan megváltozott. *Hann Ferenc* szerint

„a »szentendrei művészet« a minőség nyugalmi állapotából a minőség mozgó állapotába lépett át”. Valójában ennél többről lehet szó: a jelenségek „újraírni” látszanak a *szentendreiség* művészettörténeti védjegyvé vált fogalmát, mely napjainkra legalábbis kétértelművé lett. Egyrészt továbbra is jelenthet egyféle – s ma már a városhoz főleg metaforikusan kapcsolható – művészi tradícióhoz történő (lazább-szorosabb) igazodást, a tradíció továbbfejlesztését. Másrészt – s ez az uralkodó – a várost lakóhelyül, alkotó munkájuk színteréül választó művészek személyes lokalizációja lehet; „mágikus, szimbolikus és egyszersmind hétköznapi vonzódásuk bizonyossága a hely szelleméhez, Szentendre művészi mítoszához.

E sokszínűségéből – a szó szoros értelmében – dekoratív, élénk *színeivel* tűnt ki *Keserű Ilona* munkája: a jellegzetes, balatonudvari sziv-sírkövektől kölcsönözött motívum ívekké egyszerűsödött, melyek erőteljes, izzó színgyökök előtt lebegnek (*Mind III.*). Hasonlatosan *Nádler István* kalligráfiájához, ahol az apró, lüktető ecsetnyomok valóban *Szines térben* vibrálnak.

Jókora meglepetéssel szolgált *Deim Pál*, a *Mennyei kézfogás* az életmű fordulatát jelzi. Jól ismert motívumai rejtetten, vagy a kép szélére szorultan fellelhetők ugyan, de szinte mellékszereplői a gyerekrajzokra, firkákra emlékeztető, elfogulatlan vonalakkal megrajzolt középponti, „bárányfelhőkézelős” kézfogás-jelenetnek. Nemkülönböztetve *Bartil József*, aki ezúttal egy nagyméretű szénrajzot is kiállított – mintegy „fehér képeinek” felnagyított, expresszív metszeteként. Mērőben új, a gesztusok lendületét és közvetlenségét őrző kép született így; megmozgatva és friss erővel töltve fel a festmények alapján már-már mozdulatlanak tűnő világát. *Kocsis Imre* triptichonján (*Uram segíts!*) a festékszóró pisztolyok pásztái a képszelekről vágódnak vissza az „üres” fehér térbe – végül is az egyetlen, önmagát többször metsző vonal saját vég- és kiindulópontját, a pisztolyokat tartó alakot zárja körül.

Egészen más, meditatív világot képviseltek *Oláh Mátyás* munkái; „archaizmusuk” nem irodalmias póz, hanem hiteles és átgondolt kapcsolódás múltba veszni látszó kultúránkhoz. Élő és valóságos „közvetítőkre” talált a leheletfinom felületekben,

rusztikus formákban; általuk nosztalgia nélkül képes történeteket mesélni, hitekre emlékezni (*Ami látható; Kövek*). Feltehetően a kék szín téri sugárzása vonzza *Magyar Gábor*t, kinek metafizikai töltésű, absztrakt szürreális képei e tér érzékenységet és képzelőerőt összpontosító „benépesítésének” ígéretét hordozzák (*Találkozás*).

A szobrászok közül *Holdas György* megfaragta a márvány érmeiről „felülnézetből” már ismert *Lépő Figurát*, mely évek óta foglalkoztatja. Falanx élére kíváncszó, rendíthetetlen oszloptömb keletkezett belőle: agresszív és felfogató tömeg (*Statikus szobor*). *Szentirmai Zoltán* új kisbronzain – karcsú toronytestbe keresztként fúródott bombázógép; törekeny gótikus boltívek és mérművek alatt heverő döglött tankok (*Kereszt; Emlékhely*) – a mives kidolgozás a súlyos mondandó megérlelésének és formai „körüljárásának” sajátos módja.

A rendezés – kevésbé érthető megfontolásból – „elkülönítő” jelleggel egy paraván lezárta sarokba utalta *ef. Zámbo István*, *fe. Lugossy László*, *Lois Viktor* és *Wahorn András* műveit. E paraván mögé ugyanis a *szentendrei művészet* egyik legfrissebb, az egykori Vajda Lajos Stúdióból eredeztethető és nagyjából egységesnek mondható vonulata került. A pop-art és a szürrealizmus hagyományait intellektuális humorral ötvöző munkák között Wahorn András bizarr géppisztoly-kollázsán (*49 géppisztoly*) még az egymásra préselt kartonrétegek is (csupa kivágott papír-fegyver) fenyegetni képesek.

A Tárlatra csaknem hetven művész alkotásait gyűjtötték egybe. A válogatás nyitottságához nem férhet kétség, és az eddigi kiragadott művek talán az oly sokat emlegetett *minőség* fémjelzői lehetnek. Ám helyenként olyan rosszul sikerült darabokra is bukkanhattunk, mint *Bánovszky Miklós* portréi az arcokon az elmúlás zöldjére emlékeztető reflexekkel, vagy *Rajki László* fejereklyetartó-szerű, arany csillogására patinázott edeskes gipszfeje (*Orsi*). Az összkép azonban kétségkívül tekintélyt parancsoló – s a kérdés is változatlanul nyitott: vajon a Város művészeket vonzó és ihlető szelleme összesűrűsít-e ismét valamely erős és félreismerhetetlenül *szentendrei* áramlatot, melyben újból megmutathatja „igazi arcát”?

ANDRÁSI GÁBOR

TEHETSÉG ÉS SZENTSÉG

Minden embernek vannak képességei, amelyek arra valók, hogy testi-lelki fönmaradását s előrejutását biztosítsák. Amikor egy képesség a többi közül kiemelkedik s birtokosát arra ösztönzi, hogy átlagos képességeit ennek az egynek rendelje alá, akkor tehetségről beszélünk. A tehetség azután gyakorlással egyre jobban kibontakozik és mások is fölismerik.

Itt kezdődik a tehetséges ember – Ritszosz szavával – „lebegő bizonyossága” fölötti öröme, de a kínja is. Mert a többség minden kiemelkedést megtorol, azt hívén, hogy az egyesek beteljesülő sorsa az ő sorsát teszi beteljesületlenné, mintha elszívná a többiek elől a levegőt. Holott a dolog éppen ellenkezőleg van. A kiemelkedő egyesek tehetségének ugyanis éppen az a hitelesítő próbája, hogy segít-e a többinek sorsa beteljesítésében? Hogyan? Úgy, hogy a kiemelkedők – közvetlenül vagy közvetve – húzzák a többieket maguk után, ha más-keppen nem, azzal, hogy egyre fontosabb és mélyebb teljesítményre ösztökélik őket, mégpedig saját, legbelső lelkiismeretük színe előtt, s jóváhagyásával. A legjelentősebbeknél ez olyan nyilvánvaló, hogy egész nemzedékek, nemzetek vagy világekorszakok igazodnak hozzájuk szellemileg. Így – sokszor hallgatásuk ellenére is – szellemük irányadóan jelen van. Gondoljunk Vörösmarty utolsó időszakára, Thomas Mann emigrációjára.

Persze, ez az összetett egymásra- s együttműködés nem megy ingerült megrázkódtatások és a csöndes megértés hullámozása nélkül. Néha vér is folyik. Elcsattan egy-két pofon, s bírósági tárgyalások vetnek árnyékot az ember különös viszonyaira. Mindenesetre a különböző fokozatú tehetségek küzdelme drámai, a szerepek – ki, kinek s mit ad – nem mindig tisztázottak, és ezen az összefonódáson botrányok csomói éktelenkednek.

A szentség nem úgy hat, mint a tehetség. S más gyümölcsöt is hoz, és másképpen. A tehetség – még ha tartózkodóan is – fórumot, fényt követel magának. A szentség rejteteket keres, és a sötéttséggel is beéri, hiszen ő maga hordozza a fényt. A tehetség – joggal-jogtalanul – vagdalkozása közepette egyszer csak észreveszi, hogy elvakult harcot vív, amelyből épp azok szorulnak ki lassan, akikért vívja, a többiek. A szentség csöndes, de valódi harcban önmagával áll, s bármilyen magányos is, mind ott vagyunk valamiképpen lelki lövészárkaiban. A tehetség sokszor másokat tart maga elé barikádként, a szentet nem lepi meg, ha ő az áldozat. A tehetség bármilyen populáris is, mindig van benne valami arisztokratikus. A szentség nem ismer osztályozást, klikkeket, megkülönböztetést; ő a többiek létezésének is a lehetősége, ő az emberiség csikorgó kerekeinek a kenőolaja, szenvedés és titkos győzelmei tartják össze a konfliktusoktól megszaggatott társulásokat. A szent forrás a tehetségnek is, akiből inni lehet, faárnyék, amelyben meg lehet pihenni.

Ezért a legjobbakban mindig van valami a szentből. Még van valami. A tehetséget Isten – az emberiség testének repedéseibe – ragasztóanyagként szánta. Ezért a tehetség mind a mai napig egyszerre megoszt és összehúz. A szentség pedig a létrejött egységre (vagy az egység reményére) ütött örök pecsét.

Vasadi István

1985-ben ünnepli lapunk megjelenésének 50 éves jubileumát. Ez alkalomból lát napvilágot a VIGILIA REPERTÓRIUMA (1935–1985), az eltelt ötven esztendő részletes tartalomjegyzéke, név- és tárgymutatókkal, adatszolgáltatással. A kötet csak előjegyzésre kapható! Megrendelhető a Vigilia Kiadóhivatalánál.

RESUMÉ

Le numéro du mars de *Vigilia* a été surtout composé sous le signe de la *musique*, - la musique qui est une et indivisible, qui - indépendamment des âges et des civilisations - accompagne l'homme du berceau au cercueil. Dans la civilisation européenne, christianisme et histoire de la musique sont inséparables l'une de l'autre, à tel point que sans culture biblique il n'y a pas de culture musicale. Pendant les longs siècles du Moyen-Age, parmi les *sept arts libéraux*, la musique fut l'ancille de l'Eglise. Aussi, derrière la formation et les changements de divers styles musicaux se dressaient très souvent les événements de la vie ecclésiastique. Il y a une comparaison évidente entre la culture musicale grégorienne médiévale et l'expansion du christianisme; par exemple: sans les églises et les cathédrales la polyphonie savante ne serait pas née, à l'aide des organums et les conductus.

On connaît, quelle est la ligne d'histoire musicale qui répond à la Réformation, ou: comment répliqua l'école de la polyphonie vocale classique de Palestrina, dans l'esprit du Concile de Trente, aux paris du puritanisme et des foisonnements musicaux mondains et gratuits du point de vue liturgique. Les exemples seraient longs à énumérer *jusqu'à nos jours*. Voici une phrase de János Pilinszky écrite sur la Passion selon Saint Luc de Penderecki, étant une des compositions importantes de notre époque: „L'oeuvre est d'une force fascinante, peut-être la plus grande oeuvre de la musique moderne; retour dans le sacré *cependant pas sur un chemin de détour, mais suivant le chemin de la réalité absolue*”. Nous sommes convaincus que la musique religieuse ne s'avérera viable que lorsqu'elle sera capable d'être *moderne*, de s'enrichir et de se renouveler de valeurs esthétiques nouvelles. Il est vrai que, au-delà des problèmes esthétiques, l'art religieux doit faire face à un fait sociologique: dans de diverses couches sociales se manifeste constamment d'une part un intérêt certain, d'autre part une indifférence douloureuse envers le renouveau de la musique religieuse.

La musique religieuse de notre temps est-elle en crise? Les tentatives de réforme visant le renouveau de la musique religieuse étaient-elles suffisantes? - c'est le thème de l'analyse de LÁSZLÓ DOBSZAY. La première partie de son étude a déjà été publiée dans le N° de février de *Vigilia*. Les entrevues de *Vigilia* présente cette fois un compositeur, ANDRÁS SZÓLLÓSY, qui parle de sa carrière musicale et des questions urgentes de notre vie musicale. Après la guerre il a rendu de nouveau célèbre dans l'Europe entière la composition musicale hongroise, lorsque, à la Tribune de Paris, le premier prix lui a été attribué. GYÖRGY LIGETI, son contemporain mondialement connu, rend compte dans son étude des difficultés qu'il a du surmonter en Suède dans les années soixante, lorsqu'il y a enseigné la composition. Une autre analyse, celle de TAMÁS VÁCZI, traite par contre des points de contact du jazz modern et de la musique contemporaine. Dans son article nécrologique, ZOLTÁN KOCSIS prend congé de György Ferenczi, pianiste, disparu récemment.

INHALT

Unsere März-Nummer befasst sich in erster Reihe mit der *Musik*. Mit der Musik die eins und unteilbar ist; die den Menschen, die ganze Menschheit - unabhängig von Zeitaltern und Kulturkreisen - sozusagen von der Wiege bis zum Sarg begleitet. In unserer - d. h. in

der europäischen – Kultur hat sich die Geschichte des Christentums und der Musik untrennbar verflochten; so sehr, dass ohne einer biblischen Bildung eine echte musikalische Bildung unvorstellbar ist. Über lange Jahrhunderte des Mittelalters hindurch wurde die Musik – als eines des *septem artes liberales* – ebenso wie Kunst im allgemeinen, als Dienerin der Kirche betrachtet. Tatsächlich, hinter dem Entstehen und den Aenderungen der musikalischen Stile standen sehr oft die Geschehnisse des Kirchenlebens. Wir können zwischen der mittelalterlichen gregorianischen Musikkultur und der Verbreitung des Christentums eine offensichtliche Parallele ziehen, es sei denn dass z. B. ohne Kirchen und Kathedralen mit ihren Orgeln niemals die Polyphonie des 12. und 13. Jahrhunderts hätte entstehen können.

Wir wissen welche musikgeschichtliche Linie auf die Reformation reimt, und wie die klassische Vokalpolyphonie eines Palestrina im Geiste der tridentischen Konzils die Herausforderungen einer Überwucherung der vom Gesichtspunkt des Puritanismus und der Liturgie selbstbezweckten weltlichen Musik beantwortet. Die Beispiele könnten wir bis heutzutage vermehren. Über eine bedeutende Komposition unseres Zeitalters, über die Lukas-Passion von Penderecki schreibt János Pilinszky: „Das Werk ist von überwältigender Kraft, vielleicht das wichtigste Meisterwerk des modernen Musikschaffens. Ein Zurückfinden im Sakralen, *aber nicht auf Seitenpfaden oder auf Umwegen, sondern eben auf dem Weg der vollen Realität voranschreitend*“. Wir sind überzeugt, dass auch die Kirchenmusik nur dann lebensfähig sein kann und wird, wenn sie auch zeitgemäss sein kann, wenn sie sich stets mit den jeweiligen neuen ästhetischen Werten bereichern und erneuern kann. Obwohl die kirchliche Kunst sich neben den ästhetischen Problemen auch mit der Frage des Interesses oder des Uninteresses der gesellschaftlichen Schichten – als soziologisches Faktum – konfrontieren muss.

Ist die Kirchenmusik unserer Zeit im Krisenzustand? Waren die Bestrebungen zur Erneuerung der Kirchenmusik genügend? Diese Fragen werden in einem Essay von LÁSZLÓ DOBSZAY untersucht, dessen erster Teil in unserer Februar-Nummer erschien. Im Rahmen der Vigilia-Gespräche kommt diesmal ein Komponist zu Wort: ANDRÁS SZŐLLŐSY, der nach dem Krieg mit dem ersten Preis der Pariser Tribune zum ersten Mal das ungarische Komponieren wieder zum europäischen Ruf verhalf, spricht über seine Laufbahn und über Fragen des ungarischen Musiklebens. Sein Zeitgenosse, der weltbekannte Komponist GYÖRGY LIGETI berichtet darüber, welche Sorgen er hatte als er in den sechziger Jahren in Schweden das Komponieren unterrichtete. In seinem Artikel analysiert TAMÁS VÁCZI die Kontaktpunkte zwischen moderner Jazzmusik und zeitgenössischer Musik. ZOLTÁN KOCSIS nimmt in einem Nekrolog von der namhaften Klavierkünstler György Ferenczi Abschied.

CONTENTS

T. Georgiades in his master piece on Music and Language: The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass – recently published in English as well, by the Cambridge University Press – says: The sacred Word calls not only for a subjectively coloured speech, but also for a musically fixed performance. The Christian chant, whether Byzantine, Ambrosian or Gregorian, is not music as an end in itself, but an act of worship simultaneously corporeal and spiritual, where in word, sound and body coexist.

In this issue an essay by LÁSZLÓ DOBSZAY tries to answer important questions: how far is relevant today the historically developed „musica sacra“ and are the reforms to rejuvenate or accommodate the music of the Church satisfactory. The first part of the essay could be read in our February issue. True to form in this issue we publish an interview with ANDRÁS SZŐLLŐSY: teacher and composer, the winner of the Parisian Tribune prize in 1970. His contemporary GYÖRGY LIGETI writes about his very professional

problems about twenty years ago when he tried to teach composing in Sweden. In his article TAMÁS VÁCZI analyses the possible connections between avantgarde jazz and contemporary music. Finally, ZOLTÁN KOCSIS remembers in an obituary György Ferenczi, the recently died pianist: the man and the artist.

SOMMARIO

Il numero di marzo è dedicato in primo luogo alla *musica*. La musica che accompagna l'uomo - anzi, l'umanità intera - dalla culla alla bara, indipendentemente dalle epoche e dalle culture. Nella nostra cultura europea la cristianità e l'arte musicale si sono intrecciate indissolubilmente in tal modo che, senza una cultura biblica, è inconcepibile una vera cultura musicale. Nel medioevo la musica (una delle *septem artes liberales*) e l'arte in generale sono state per lunghi secoli considerate soltanto ancelle della Chiesa. Infatti, la nascita e i cambiamenti dei vari stili musicali erano molto spesso originati da avvenimenti ecclesiastici. Possiamo fare un parallelo evidente tra la cultura musicale gregoriana medioevale e la diffusione del Cristianesimo poiché, per esempio, senza le chiese e le basiliche non avrebbe potuto nascere la polifonia dall'*organum* e dal *conductus* del X-XIII secolo.

Sappiamo quale linea della storia musicale concorda con la riforma e come la classica scuola vocalpolifonica di Palestrina risponde, nello spirito del Concilio Tridentino, alle provocazioni della musica mondana, considerata lussureggiante e fine a se stessa dal punto di vista puritano e liturgico. Potremmo elencare gli esempi *fino ai giorni nostri*. Di una delle più notevoli composizioni moderne, la „Passione di Luca” di Penderecki, János Pilinszky scrive: „L'opera ha una forza avvincente; è forse il più importante capolavoro della musica moderna: è un ritorno al sacrale, *ma non per vie indirette, bensì per la via della pura realtà.*” Siamo convinti che la musica sacra può essere e sarà vitale soltanto se saprà essere *moderna*, se saprà arricchirsi e rinnovarsi con valori estetici sempre nuovi. Per quanto, oltre all'estetica, l'arte sacra deve tener conto del problema di interesse o disinteresse dei vari strati sociali, come fatto sociologico.

È in crisi la musica sacra moderna? Sono stati sufficienti i tentativi di riforma per rinnovare la musica sacra? La questione viene esaminata da LÁSZLÓ DOBSZAY nel saggio di cui la prima parte è già apparsa nel numero di febbraio. Nei dialoghi di Vigilia questa volta un musicista e compositore si esprime su problemi concernenti la sua carriera e la vita musicale: è ANDRÁS SZÓLLÓSY che, col primo premio ottenuto alla Tribune di Parigi, ha per primo, dopo la guerra, reso di nuovo famosa la composizione musicale ungherese. GYÖRGY LIGETI, anch'egli noto compositore, racconta le difficoltà avute quando, negli anni sessanta, insegnava composizione musicale in Svezia, e al suo scritto si collegò lo studio di TAMÁS VÁCZI sui punti di contatto tra il jazz moderno e la musica contemporanea. ZOLTÁN KOCSIS si accomiata con un necrologio dal pianista György Ferenczi.

(A tartalomjegyzék fordítói: TOMPA Mária, DOROMBY Károly, NAGY Erzsébet és Brita FRANCHI)

Haza és nagyvilág

MÉRLEG *Időszerű-e ma is Jacques Maritain életműve?* – ezt a kérdést teszi föl a Mérleg múlt évi utolsó számának bevezető beszélgetése, részben megismételve azokat a gondolatokat, melyeket a nagy gondolkodó halálának tizedik évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferenciák előadói tettek fel. A pályakezdő Maritain hatalmas és időszerű szintézisére vállalkozott, amikor a tomista szemléletet és módszert a mai élettel hozta összhangba. A francia hívők nagy csoportjára volt jellemző, hogy bizonyos fenntartásokkal közelítettek a teológiához, de annál nagyobb sikere volt a laikus Maritain-nek.

Érdeemes egészen röviden felidézni életének és pályájának legfontosabb eseményeit, már csak azért is, mert amint a Roberto Papinivel folytatott Mérleg-interjú sejteti, hamarosan új reneszánszára számíthatunk. Rá is Bergson gyakorolta az igazi, a felszabadító hatást, melynek eredményeképpen szakított a determinizmussal. Németországban tanult filozófiát, majd feleségével, Raïssa Umanzoffal együtt katolizált. Amikor az Institut Catholique professzorává nevezték ki, elfordult Bergsontól (érdekes, hogy a századnak szinte minden nagy gondolkodója Bergson jegyében kezdte pályáját, hogy aztán ki így, ki úgy meglássa e „veszedelmes világnézet” korlátait), s megszületett e szakítás egyik nevezetes műve: *A bergsoni filozófia*.

Maritain körül kristályosult ki a század eleji francia katolikus megújulás. Ennek jelentkezését írta meg *Antimoderne* című kötetében, melyet a skolasztikus szemlélet időszerűségét bizonyító és a misztika létmódját tárgyaló könyvei követtek. Szent Tamás alapján próbálta felvázolni egy új, szociális katolicizmus elméletét. (Az ebbe az eszmekörbe tartozó *Kereszténység és demokrácia* a Vigiliában is megjelent magyar fordításban az 1947. és 1948. év folyamán.)

Hatalmas és kezdeményező életművének legtöbb vihart kavart munkája a *Le paysan de la Garonne*, melyet megjelenése után sokan támadtak állítólagos konzervatív szemlélete miatt. Maritain – mint erre könyve címével is emlékeztet, mely egy La Fontaine-mese mindent kimondó hősére és a francia nyelvben jelképpé vált címválasztására utal – könyörtelenül el akarta mondani az igazságot a katolikus világnézetről, filozófiáról és teológiáról. Amint a Mérlegben közölt beszélgetés sejteti,

ez a megjelenése idején elsősorban konzervatívnak érzett műalkotás ma már – mint ezt Roberto Papini mondja – „inkább baloldalinak” minősül.

A „garonne-i paraszt” dühödt elmélkedésének szülője nyilván a Zsinat lehetett, s az az eszmeáramlat, melyet ő összefoglalóan neomodernizmusnak nevez. Ehhez viszonyítva X. Pius korának modernizmusa – mint írja – „csak veszélytelen szénanátha” volt. Maritain úgy látta, hogy ezért a veszélyes fordulatért elsősorban a filozófusokat terheli a felelősség, hiszen Descartes óta alig foglalkoznak a tudaton kívüli valósággal, így saját maguk korlátozták a végeláthatatlan pályákat is befutni képes gondolkodás mozgásterét. Sem az empirizmus, sem a pozitívizmus, sem a fenomenológia nem törekedett arra, hogy a végső kérdésekkel foglalkozzék, ezért megnövekedett azoknak a „költői” magyarázatoknak az álléteke, melyek közé ő a teilhardizmust is sorolja. Ez utóbbit „Nagy Mesé”-nek tartotta, mely körül hamar kialakult a rajongók lelkes csapata és tömjénfüstbe burkolt menete. A teilhardizmus fő gyengeségét abban látta, hogy a történelmi Krisztust a kozmikus Krisztussal helyettesítette.

Nem kevésbé élesen támadta Maritain az akkori teológiai irányzatok egy részét sem. Úgy vélte, el kell következnie egy új spirituális megújulás korszakának, mely szakít a hamis bálványokkal, s visszaállítja a keresztényi élet-szemléletben az Isten országának elsődlegességét.

Az a szenvedélyes és termékeny vita, mely könyvének megjelenése után szinte minden jelentősebb filozófust és teológust hozzászólásra ösztönzött, nem közelítette, hanem inkább polarizálta a nézeteket, s részben ennek tulajdonítható, hogy Maritaint ma sokan úgy emlegetik, mint a konzervatívizmus szószólóját, aki értetlenül szemlélte a mai világ legfontosabb kérdéseit. Érdeemes idéznünk Roberto Papini véleményét, aki majd húsz esztendővel a garonne-i paraszt zsörtölődései után így fogalmazta meg e szertus újszerűségét és fontos voltát: „... hajlamos vagyok arra, hogy a szó szoros értelmében profétikus könyvként jellemezzem, főként az ekkleziológia vonatkozásában: Maritain – az utóbbi hatvan év katolikus teológiájának leghaladóbb áramlataival összhangban – Isten országának elsődlegességét hangsúlyozza az egyházzal szemben, és azt tanítja, hogy az egyház nem annyira statikus és jogi megvalósulása ennek az országnak, mint inkább titokzatos jelenlétének profétikus jele.”

SZOLGÁLAT Krisztus eljövetelére várunk. Ezt az adventi időszakban testet öltött gondolatot értelmezi és bontja ki a Szolgálat 60. száma. Az ember élete telve van várakozással, s ennek legteljesebb megvalósulását mégsem itt, e földi életben kell keresnünk. A „Jézus-várásból fakadó élet” természetét írja le nyitó tanulmányában *Nemeshegyi Péter*. Igaz, sokan és egyre többen érzik úgy, hogy a világban tapasztalható rossz elnyomja a lélek nemesebb, tisztultabb érzéseit, közömbösség, cinizmus, „privát vallásosság” lett a kor egyik fájdalmas jellemzője. Ezekre a negatívumokra világít rá *Eszkatológia és keresztény élet* című írásában *Kereszty Rókus*, ugyanakkor azonban felvillantja az igazi keresztény élet távlatait is: „...nem vonulhatunk belső emigrációba, hiszen Krisztus szeretete sürget minket, hogy elinduljunk embertársaink felé”.

Ahhoz, hogy éretten, felelősen foglalkozunk az emberi élet legvégső kérdéseivel, s felkészüljünk az eljövételre, olyan emberi magatartást kell kialakítanunk, amelyet mindenekelőtt a nehézségek vállalása jellemez. Benkő Antal *Tévtutakon* című írásában részletesen foglalkozik a „felelősség”, a „szenvedés-értés”, a „várakozás” témáival, melyek szerint ma oly nehéz a fiatalabb korosztályokat keresztény életre nevelni. Hiszen amily vonzó és perspektivikus az „öröm” gondolata, annyira komoly feladatnak látszik beleélni magunkat a szenvedés szükségszerűségébe. Egyetlen olyan út van és lehet, mely mindenkiben egyformán kialakíthatja az érett szemléletet: a Szentírás rendszeres és elmélyült tanulmányozása, mely hozzásegíthet, hogy lépésről lépésre közelítsünk a Jézussal való teljes találkozás eszméjé felé.

A VALLÁSI NÉPRAJZ ALAPVETÉSE (1983. decemberi számunk)

A *Vigilia* legutóbbi számában (1983. december – 48. évf. 12. szám) a 915. oldalon, az oldal közepe táján, „7. Plébániai levéltárak anyaga” című néhány soros bekezdés utolsó mondata így hangzik: *Igen nagy érték: Liber consuetudinarius sec. chorum almae Agriensis* (egyetlen példánya Krakkóban van). Ehhez a megjegyzéshez szeretném hozzáfűzni az alábbiakat:

a) Még b. e. dr. Simor János bíboros, hercegprímás, esztergomi érsek (1867–1891) fedezte fel az egyetlen példányban Krakkóban őrzött ősnymotvatványt.

b) A felfedezés után rövidesen, kb. a múlt század végén, illetve századunk elején kiküldi Eger *Ridarcsik Imre* akkori érseki titkár a szóban forgó ősnymotvatvány lemásolására. Ez a másolat bekötve ma is megvan az egri Papnevelő Intézet könyvtárában.

c) Ezt a másolatot könyvvalakban kiadta Kandra Kabos *Ordinarius* címen, Eger, 1905 (Adatok az egri egyházmegye történetéhez, harmadik kötet, III. füzeteként). Hogy miért adta az Ordinarius elnevezést az illető egri főegyházmegyei pap, arra nézve hallgassuk meg az idézett ősnymotvatvány befejező részét:

Ordinarius sive rubricelle ad veram notulam almae Agriensis ecclesiae. Regia in civitate Cracoviensi. Impensis spectabilis viri domini Iohannis haller impressa. Anno salutis nostre Millesimo CCCCXIX. ultima aprilis. In vigilia sanctorum apostolorum Philippi et iacobi sortita est felicem finem.

Laus deo glorioso.

Kérdés, mit tehetett volna Eger még többet?!

Tóth József

c. apát, ny. plébános, az egri
Hittudományi Főiskola volt tanára

Igen köszönöm a Simone Weil-kötetet. Ez lesz a legszebb karácsonyi ajándék idén. Nagyon örülök neki. Külön ajándék a vidékieknek, akik a Szent István Társulat és az Ecclesia kiadványaihoz csak ritka esetben juthatnak. Ragyogó ötlet a Vigilia-könyvek megjelentetése!

Forster Miklósné
Péc

Itt hívjuk fel olvasóink és az érdeklődők figyelmét arra, hogy lapunk régebbi számai a Vigilia Kiadóhivatalában megvásárolhatók.