

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

JOHN CAGE: Történetek 449

BECK ANDRÁS: Miért mondják zeneszerzőnek, ha csupán
kérdesz? (*John Cage és a szavak*) 452

STANLEY CAVELL: Dekomponált zene 465

GLENN GOULD leveleiből (*Barabás András fordításában, I.*) 484

*

CSERNA-SZABÓ ANDRÁS: Püthagórasz keze (*zsebkönyv*) 503

KARAFIÁTH ORSOLYA versei 505

VARRÓ DÁNIEL verse 507

GELLÉN-MIKLÓS GÁBOR verse 509

*

FRANKL ALIONA-ZEKE GYULA: A másik város (*Amaryllis –
Ispotály*) 510

LÖVÉTEI LÁZÁR LÁSZLÓ versei 514

POÓS ZOLTÁN verse 516

BÓDIS KRISZTA: Virginia (*elbeszélés*) 517

KUN ÁRPÁD verse 523

MÉHES KÁROLY: Az álomé lett (*Gyilkos – Hotel Sehol – Egek*) 524

*

ZSADÁNYI EDIT: Írás a beszédben (*Krasznahorkai László: A
Théseus-általános*) 530

1999

MAJUS

*Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.*

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárusítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Móricz Zsigmond Könyvesbolt, Széchenyi tér 17. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Ceglédén:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A** – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54.** – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. –

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

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

<http://www.c3.hu/scripta/scripta0/jelenkor/>

JELENKOR

140,- Ft



JELENKOR

XLII. ÉVFOLYAM

5. SZÁM

Főszerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

Szerkesztők
ÁGOSTON ZOLTÁN, NAGY BOGLÁRKA

Szerkesztőségi munkatárs
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ, PARTI NAGY LAJOS,
THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305.
Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.
Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága
és a József Attila Alapítvány támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál
és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságnál (HELP) – 1900 Budapest,
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.
Előfizetési díj az I. félévre 840,- Ft, a II. félévre 700,- Ft,
egy évre összességére: 1540,- Ft, külföldre: 3500,- Ft.
Megjelenik havonként.
A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécsset.
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

*Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának Kulturális Bizottsága
és a Soros Alapítvány támogatásával jelenik meg.*

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Móricz Zsigmond Könyvesbolt, Széchenyi tér 17. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrassy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A** – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54.** – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. –

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

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

<http://www.c3.hu/scripta/scripta0/jelenkor/>

JELENKOR

140,- Ft



JOHN CAGE

Történetek

Egy meglehetősen koszos zeneszerző azt ecsetelte a barátjának, hogy milyen koszos emberrel akadt össze nemrégiben. Ezt mondta: „Olyan koszosak voltak az ujjai, mint nekünk a lábujjaink.”

Egy nappal azután, hogy megnyertem az olasz tévé gombászvetélkedőjét, kaptam egy névtelen csomagot, benne egy francia gombászkönyv második kötetével, amelyet Németországban adtak ki. Éppen Milánó belvárosába villamosoztam egy zsúfolt kocsiban, és a könyvet tanulmányoztam. A mellettem lévő nő így szólt: „Minek olvassa ezt? Hiszen már vége van.”

Akkoriban a Grand és Monroe utcánál laktam, egy este Isamu Noguchi eljött meglátogatni. A szoba teljesen üres volt (se egy bútor, se egy festmény). A padlón faltól falig kókuszgyékény. Az ablakokon nem voltak függönyök, sehol semmi textil. Isamu Noguchi ezt mondta: „Egy pár öreg cipő fantasztikusan nézne ki ebben a szobában.”

Ekkorra már több alkalommal játszottuk a *Winter Music*-ot. Nem számoltam. Amikor először adtuk elő, a szünetek valahogy nagyon hosszúnak tűntek, a hangok pedig egészen elkülönültek egymástól, nem torlódtak. Ellenben Stockholmban valamikor október elején, amikor az Operában játszottuk Merce Cunningham és Carolyn Brown táncműsorának közjátékaként, észrevettem, hogy dallamos lett. Mindezt Christian Wolf már évekkal ezelőtt megjövendölte. Azt mondta, amint a Tizenhetedik utcán sétálgattunk, hogy „Mit sem számít, hogy mi mit csinálunk, a végén mégiscsak dallamos lesz”. Az esetemben Webernrel is ez történt néhány éve. Karlheinz Stockhausen mondta egyszer, amikor Koppenhágában voltunk: „Két dolgot várok el egy zeneszerzőtől: az invenciót és hogy megleljen.”

Morris Graves-nek régebben volt egy öreg Fordja Seattle-ben. Kiszedte belőle az üléseket, s helyükbe egy asztalt meg székeket rakott, hogy olyan legyen, mint egy teljesen berendezett szoba, könyvekkel, váza, a vázában virág és így tovább. Egy nap behajtott egy étkezdéhez, leparkolt, és kinyitotta az autó utca felőli oldalát, majd vörös szőnyeget göngyölített a járdán keresztül. Ezután szépen besétált a szőnyegen, s rendelt egy hamburgert. Eközben egy kisebb tömeg gyűlt össze azt kifigyelendő, hogy mi is fog történni. Csakhogy Graves mindössze annyit tett, hogy megette a hamburgert, fizetett, visszament az autóhoz, a szőnyeget becsavarta, és elhajtott.

A U.C.L.A. ellenpont óráján Schoenberg mindegyikünket kiküldte a táblához. Egy általa feladott problémán dolgoztunk, s akkor kellett megfordulnunk, ha már végeztünk, s ekképp ő ellenőrizheti a megoldásunk helyességét. Így cselekedtem. Aztán így szólt: „Jó. Most pedig keressen egy másik megoldást.” Ezt is megcsináltam. Erre ő: „Még egyet.” Megint kerestem egy újabbat. Ő meg: „Még egyet.” És így tovább. Végül aztán azt mondtam: „Nincsen több megoldás.” Ő pedig: „Nos, akkor mi a valamennyi megoldásban megfigyelhető közös elv?”

Egy nap megkérdeztem Schoenberg-től, hogy mi a véleménye a nemzetközi helyzetről. Azt mondta: „A legfontosabb a külkereskedelem fejlesztése.”

Egy alkalommal Schoenberg az óráján megkért egy diáklányt, hogy menjen a zongorához, és játssza el Beethoven egyik szonátájának az első tételét, amit majd később elemezni fognak. A lány ezt mondta: „Ez nekem túl nehéz. Nem tudom eljátszani.” Schoenberg erre: „Maga zongorista, vagy nem?” A lány: „De igen.” Erre amaz: „Akkor fáradjon a zongorához.” A lány odament. De alig kezdett el játszani, Schoenberg leállította, mivel nem a megfelelő tempóban játszott. A lány erre azt felelte, hogy ha a kellő tempóban játszáná, akkor mellé ütné. Amaz: „Játssza a megfelelő tempóban, és ne ejtsen hibákat.” A lány elkezdte újra, de Schoenberg szinte azonnal leállította, mondván, hogy hibázott. A lány ezután sírva fakadt, és könnyeivel küszködve magyarázta, hogy ő aznap éppen a fogorvosnál járt, és kihúzták egy fogát. Erre Schoenberg: „Magának ki kell hogy húzzák a fogát, hogy hibákat ejtsen?”

Earle Brownnal jó pár hónapig dolgoztam, magnószalagokat illesztettünk össze. Egy asztal két végében ültünk. Mindegyikünknek megvolt a maga meghatározott illesztési vonalja, az elvégzendő mérése stb. Miután a szalagokat a későbbiekben szinkronba akarták hozni, mi időről időre összevetettük a munkánkat ellenőrzésképpen. Minduntalan hibákat fedeztünk fel a másik mérésében. Kezdetben persze azt gondoltuk, hogy a másik pontatlanul dolgozik. Aztán amikor már szinte elviselhetlenné vált az egész, fogtunk egy vonalzót meg egy szalagot, s egyenként bejelöltünk rajta egy hüvelyknyit. A két jelölés nem esett egybe. Kiderült, hogy Earle Brown egyik szemét behunyva jelölte be a méréseit, míg én mindkettőt nyitva tartottam. Így megpróbáltuk azt, hogy én behunyom az egyik szemem, majd azt, hogy ő mindkét szemét kinyitja. De még mindig hibázott az egy hüvelyknyi pontos hossza. Végül úgy döntöttünk, hogy

csak egyikünk fogja végezni az illesztéseket a végleges szinkronizációkor. De akkor meg folyton az időjárás hatására adódtak hibák. Ugyanakkor mindezen akadályok dacára még vagy további öt hónapon át napi tizenkét órai munkával folytattuk azt, amit csináltunk, mindaddig, amíg csak be nem fejeztük.

Egy ízben a New Schoolban Henry Cowellt kellett helyettesítenem, amikor a keleti zene volt a tananyag. Korábban említettem neki, hogy semmit nem tudok a témáról. Ő ezt mondta: „Nem számít. Csak menj oda a lemezekhez. Vegyél le egyet. Majd játszd le, és aztán vitasd meg az osztállyal.” Nahát én le is vettem az első lemezt. Egy buddhista szertartás volt. Egy mikrotonális hangokkal teli ének, csúszó hangmenettel, mely később egy önmagában felhangzó, hangos, újra és újra nekilendülő ritmikus dübörgésbe ment át. Ez a zaj körülbelül tizenöt percen át szünet nélkül ment mindenfajta felfogható változás nélkül. Egy hölgy felpattant, és ezt kiáltotta: „Kapcsolja már ki. Hiszen ez elviselhetetlen.” Kikapcsoltam. Ekkor meg egy férfi szólalt meg dühösen: „Miért kapcsolta ki? Hiszen csak most kezdett érdekes lenni!”

Elmentem a Town Hallba egy koncertre. A zeneszerző, akinek a műveit műsorra tűzték, néhány megjegyzést fűzött hozzá. Az egyik megjegyzésének az volt a tartalma, hogy túl sok szenvedés van a világon. A hangverseny után sétálgattam a zeneszerzővel, aki arról beszélt, hogy a hangszeres játékosok nem voltak éppen a legjobbak. Én erre azt mondtam: „Nekem tetszett a zene, csak azzal a megjegyzésével nem értek egyet, hogy túl sok szenvedés van a világon.” Erre ő: „Micsoda? Hát maga nem gondolja azt, hogy túl sok?” Így feleltem: „Szerintem éppen megfelelő mennyiségű.”

M. C. Richards és David Tudor vacsoravendégeket hívott meg. Én is ott voltam, jól éreztem magam. A vacsora után üldögéltünk és beszélgettünk. David Tudor a sarokban valami papírmunkával kezdett el piszmogni, ami talán a zenével volt kapcsolatos, nem tudom. Kisvártatva szünet állt be a társalgásban, és valaki így szólt David Tudorhoz: „Hát te miért nem tartasz velünk?” Ezt felelte: „Nem mentem el tőletek. Én így szórakoztatlak benneteket.”

Egy alkalommal elmentem a fogorvoshoz. Hallottam a rádióból, hogy az volt az év legmelegebb napja. Én viszont zakót viseltem, minthogy az orvoshoz menés számomra afféle hivatalos ügynek számított. Javában dolgozott Mr. Heyman, amikor egyszer csak abbahagyta, és ezt kérdezte: „Miért nem veszi le a zakóját?” Én: „Tudja, van egy lyuk az ingemen, ezért jobb, ha rajtam marad.” Ő meg: „Nos, az én egyik zoknim is lyukas, úgyhogy ha akarja, én is leveszem a cipőmet.”

WEBER KATA fordítása

(A történetek Cage *Silence* és *A Year from Monday* című köteteiből valók. A Noguchiról, a *Winter Music*-ről és a Morris Graves-ről szóló történet az utóbbi kötet *How to pass, kick, fall, and run* címen összegyűjtött történetcsokrának darabjai.)

MIÉRT MONDJÁK ZENESZERZŐNEK, HA CSUPÁN KÉRDEZ?

John Cage és a szavak

Robert Nisbet a jelenkori Amerika hanyatlásáról írt könyvében (*The Present Age*, 1988) kemény szavakkal ostorozza a dekonstrukciót és a minimalizmust, melyeket a mai kultúra két bálványának tekint. Ezek, mint mondja, nem is „az igazi művészetet és irodalmat létrehozó készletekben” gyökereznek, hanem az irodalom- és művészetelméletben, s végső soron mindkettő az emberi civilizáció aláaknázására törekszik. A minimalizmus példái között utal egy „Csend” című zenei kompozícióra, melyben a zongorista három és fél percig ül hangszere előtt, anélkül, hogy egyetlen billentyűt leütne rajta. Alighanem John Cage hírhedt darabjára, az 1952-ben írt 4'33"-re gondol, s mint azt e cím mutatja, Nisbet a mű időtartamát illetően is téved.¹ Nem ritka, hogy az ilyesféle dühödtt kirohanásokhoz pontatlanságok társulnak, de ez a tény leginkább talán azért sajnálatos, mert a dolgok könnyű elintézésére csábítja a megtámadott tábor. E pontatlanságok kiigazításából ugyanis kiiktathatatlan az elégtétel és a visszavágás diadalmas mozzanata. Mintha bizony annak megmutatásával, hogy Nisbet, vagy bárki más, nem mélyült el kellőképpen a minimalizmus vagy a dekonstrukció kimérájának tanulmányozásában, vádjai és indulatai mindjárt komolytalanná is válnának, melyekre szót se igen érdemes vesztegetni. Ez azonban nincs egészen így. A Nisbetéhez hasonló kifakadásokat ugyanis nem körültekintő és árnyalt megfogalmazásaik teszik figyelemre méltóvá, hanem az, hogy ébren tartják bizonyos művészeti jelenségekhez kapcsolódó kételyeinket.² Odavetett jellegű, felszínességük része mintegy az elhatárolódás stratégiájának. Mivel a tárgyyszerű és körültekintő elemzés, még ha erőteljes kritikát fejt is ki, óhatatlanul a mű valamilyen szintű megértésére hivatkozik, a mű szintjére helyezkedik, adottságnak tekinti művészeti kontextusát, használja fogalmi rendszerét, egyszóval bele kell sétálnia az utcájába, hogy valamiképpen a saját terepén küzdjön meg vele. Gondolhatjuk azt, hogy a sietős jelzők rosszindulatúak, félrevezetőek vagy éppen fellengzősek, de gondolhatunk rájuk úgy is, mint egyfajta szilárd befogadói konszenzus hívószavaira, melyeknek ez a konszenzus a fedezete – ezért engedhetik meg maguknak, hogy pontatlanok legyenek. Ebben az esetben nem névértéküket kellene vitatnunk, hanem olyan jelzéseknek tekinthetnénk őket, melyekkel egy elmélyült elemzésnek megkerülhetetlenül számot kell vetnie.

És ha már Nisbet ilyen nagyvonalúan kezeli a dolgokat, vajon miért ne lehetnénk ez egyszer mi is nagyvonalúak? Mert hát, tényleg olyan perdöntő volna a pontosság *ebben az esetben*? Vajon nem alkothat Cage kérdéses művéről kielégítő fogalmat az, aki csupán

¹ A mű három tételének hosszúságát Cage véletlen-műveletekkel határozta meg, később azonban maga is hangsúlyozta, hogy tetszőleges ideig tarthatnak. A darabot nálunk először Kocsis Zoltán adta elő 1981-ben 6 perc 5 másodperc hosszan. A csend-darab eltérő időtartamú előadásai mindazonáltal nem tipikusak, s a művet egyöntetűen 4'33"-ként emlegetik.

² Magyarországon néhány évvel ezelőtt Tamás Gáspár Miklós *A baloldali értelmiséghez!* című írásának (*Magyar Narancs*, 1993. január 14.) címkéző névsorolvasása – élén a „sarlatán” John Cage-dzsel – keltett némi háborgást.

hallomásból ismeri? És annak, aki sohasem hallotta a zenéjét, miért ne mondhatnánk akár magával a szerzővel is, folytatólagos naplóját idézve: „Semmit sem veszítettél”? Erre persze Cage szellemében azt felelhetnénk, hogy fogalmat talán alkothat róla, de ezzel csak melléfog. A csend-darab ugyanis arra szolgál, hogy kiszélesítsük mindazt, ami a fejünkben van, helyet teremtve valaminek, amire nem is gondoltunk, s amin nem is gondolkodnunk kellene, nem megragadni és magunkhoz idomítani, hanem – lecsendesítve tudati tevékenységünket – engedni, hogy az legyen, ami. Mindez elmondható, mégis úgy vélem, kevés műalkotás akad, melynek kapcsán a fenti kérdéseket annyi joggal tehetnénk fel, mint a 4' 33'', vagyis olyan mű, amelynek meghallgatása (vagy megtekintése) ennyire kevésbé érné érzékeinket maradéktalanul, ha hallottunk, olvastunk már róla. Cage csend-darabja ugyanis sokkal maradéktalanabban írható le szavakkal, mint a zene-művek általában. Ha például a *Music for Piano 21–52* komponálási folyamatának Cage-féle leírását olvassuk, vajmi kevésbé tudjuk elképzelni, hogyan is hangozhat maga a mű. A 4' 33'' előadása alatt a koncertteremben keletkező vagy oda beszűrődő zajokat viszont meglehetősen biztonsággal fel tudjuk magunkban idézni, tudjuk mire számítsunk, legfeljebb azt nem, hogy a széknycorgás, szirénázás, dudálás, köhögés, nevetgélés, madárcsicsergés stb. közül ezúttal éppen melyekben lesz részünk. Mindezzel csupán azt akarom mondani, hogy Cage csend-kompozíciója, paradox módon, példaszerűen artikulált: a lejegyzés szintjén csak és kizárólag szavakból, az előadónak szánt utasításokból áll, tisztán verbális formában létezik, s ennyiben, ha tetszik, Cage írói munkásságának része.

S ezzel már a dolgok közepében is vagyunk. A következőkben ugyanis Cage írásművészetéről szeretnék beszélni. A kérdés csupán az, vállalkozhatok-e erre anélkül, hogy tisztáznám a zenei kompozíciói és írásai közti kapcsolatot? S vajon hogyan tehetném ezt, ha nem vagyok értője – mint ahogy nem vagyok – sem a modern, sem a klasszikus zenének? Csakhogy minél szorosabbnak találjuk az írások és a zene kapcsolatát, annál határozottabbá válik az az érzésünk, hogy Cage kompozícióinak megítélése kikerült a fül hatásköréből, s annál teljesebben hagyatkozhatunk a szavakra.

Az a felismerés, hogy a műalkotásokhoz való viszonyunkban nem annyira zsigeri reakcióink és ízlésítéleteink, hanem a művészet mibenlétéről alkotott fogalmaink játszanak meghatározó szerepet – vagyis azt, ami egy művet jelentőséggel ruház fel, nem magában a műben kell keresnünk –, a hatvanas évek közepének művészetelméleti írásaiban kapott erőteljes megfogalmazást, jóllehet Duchamp művészi gyakorlata, csaknem fél évszázaddal korábban már nyomatékosan tette. Arthur Danto 1964-es *Művészetvilág* című esszéjében arra a kérdésre keresett választ, mi az, ami a pop art bizonyos alkotásait művészetté teszi, Robert Rauschenberg *Ágya* és Warhol *Brillo-dobozai* ugyanis szemre köznap tárgyakká tűnnek. Ha a képzőművészeti alkotások és a köznap tárgyak különbsége nem szemmel látható, akkor – mondja Danto – másutt kell fellelnünk e különbség forrását, mégpedig a művészeti élet és a művészetelmélet masinériájában: ez tehát az, ami a külsőre közönséges kartondoboznak vagy ágynak látszó tárgyakat a művészet körébe lendíti. Danto később kötetek sorában kinyújtózott művészetfilozófiai elgondolásai nagy karriert futottak be, s ma igencsak közismertek. Talán azért, mert a „művészet végerő” szülő fejtegetéseit (azt az állapotot nevezi így, amikor a művészet átalakul ön-maga filozófiájává) áthatja valami nagy elméleti nekilödulés, egyfajta fogalmi optimizmus, annak a filozófusnak a lendülete, aki ezennel elfoglalja a terepet, a művészet terepét.

Jóval kisebb visszhangot keltett Stanley Cavell egy évvel későbbi esszéje, a *Dekomponált zene*, mely, miközben a művekbe épített vagy rájuk aggatott művészetfilozófia nélkülözhetetlenné válásának tendenciáját hasonlóképpen regisztrálta a kortárs zenében, mindvégig arra törekedett, hogy ezt a jelenséget megtartsa a kérdezés terében, s elkerüljön minden könnyen kínálkozó választ. Gubancos gondolatmenetei inkább csak kerülgetik a tételes megfogalmazásokat, s írásának töprengő, vívódó tónusa sem könnyíti meg

olvasója dolgát. Esszéje mindazonáltal rendkívüli kísérlet e modern művészeti tendencia problematikusságának jelzésére. Cavell számára ugyanis problémát jelent az, ami Dantonak nem, nevezetesen az elméleti reflexió és a művészet művészetként való megítélésének különválása.

Danto szerint mit sem számít, hogy a *Brillo-doboz* rossz vagy jó művészet, „a lenyűgöző az, hogy egyáltalán művészet”³ A kortárs zene bizonyos jelenségei Cavell szerint is azt mutatják, hogy azok a művek, melyeket filozófiájuk hív életre és csakis ez éltet, nem „kritizálhatók úgy, ahogy a tradicionális művészet, hanem egészében kell elfogadnunk vagy elvetnünk mint művészetet”. Nála is minden annak eldöntésén múlik tehát, hogy művészetnek tekintünk-e valamit vagy sem, de éppen, mert minden ezen múlik, nem lenne szabad pusztán a filozófiára, pusztán a szavakra bízni a döntést. A szavak ilyesfajta előrenyomulásának ugyanis az a veszélye, hogy „elfoglalják az egész terepet, és többé nem kell kiállniuk az általuk lehetővé tett alkotások próbáját”. A szavak képesek ugyan művészet-alkotásra, de féltő, hogy a művek filozófiája mindenekelőtt az esztétikai megítélés elhárításáért szavatol majd. A voltaképpeni probléma ezért Cavell számára az, hogy miképpen lehet megvédeni a művészetet a filozófiától, ha tetszik, a művészet határait elsőprő elméleti optimizmustól.

A művészet kérdését ugyanis csak akkor bízhatnánk nyugodt szívvel a filozófiára, ha az elmélet nemcsak arra volna képes, hogy bármit a művészet státusával ruházzon fel, hanem arra is, hogy nem-művészetnek mondjon valamit, ami korábban a művészet rangjára emelkedett. Csakhogy éppen ez az, amire, úgy tűnik, nem képes. Különös módon az elmélet hatókörét és erejét bizonygató teoretikus fontolgatások akaratlanul is erről az egyoldalúságáról tanúskodnak.⁴ Arról, hogy bármilyen nagy is az elmélet hatalma, tehetetlen a saját hatalmával szemben: ha egyszer valamiből művészetet csinált, nem tudja többé visszacsinálni pusztá dologgá.

A filozófia elemében van akkor, ha valaminek a művészet voltát kell bizonyítania, de igencsak bizonytalan terepre téved vagy homályos dolgokat bizonygat, ha egy művet meg akar fosztani a művészet státusától. Arról ugyanis vajmi keveset lehet mondani, hogy például egy piszoárcagyló az, aminek látszik, nem pedig valami más. Amit viszont Duchamp művel, mikor a piszoárcagylót fejjel lefelé fordítja és beviszi a múzeumba, jóval többet mond ennél. Ready-made-jeinek implikációiról köteteket írtak, gesztusához pedig, mely a modern művészet egyik fő forrása lett, művészek sokasága nyúl vissza. Mégsem evidens, hogy azok, akik a *Fountain* (forrás/szökőkút) címmel ellátott piszoárcagylót végül nem engedték kiállítani 1917-ben a New York-i *Függetlenek* tárlatán, rosszul döntöttek. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy döntésükből nem következik semmi további, a modern művészet Duchamp utáni fejleményei bizonyosan nem. Ha viszont nem érjük be a kurta elutasítással, és ebből a „nem”-ből elméletet akarunk fabrikálni, az menthetetlenül normatív lesz.

³ Danto az esztétika régi hagyományát követi, amikor az érték kérdését elválasztja a „mi a művészet, és mitől az, ami” kérdésétől, és csakis ez utóbbival foglalkozik. Ez nem azt jelenti, hogy ne volnának érték- és izlésítéletei, csupán azt, hogy ezek nem tartanak számot filozófiai érdekességeire. Másutt megjegyzi, azért, hogyha megtehetné, nem egy Brillo-dobozt venne magának, hanem mondjuk egy Caravaggiót.

⁴ Az irodalomelmélet területén jó példa erre Stanley Fish *How To Recognize a Poem When You See One* című esszéje. Noha Fish invenciózus és szellemes fejtegetései annak illusztrálására szolgálnak, miképpen teremt az olvasó bármiből – ebben az esetben néhány nyelvésznek az előző órán táblára felírt nevéből – költeményt, mégis inkább azt bizonyítja, hogy ha egy intézményes keretben végrehajtott szerzői gesztussal (Fish ugyanis azt mondta diákjainak, hogy a táblán egy vallásos költeményt olvashatnak) a szavak valamely véletlenszerű konfigurációját műalkotásként tárják elének, akkor azt is fogjuk látni bennük. A példa akkor szolgált volna igazán meglepő elméleti tanulságokkal, ha a diákok a táblára írt szavak szemrevételezése után kijelentik, hogy az *nem* vers.

A kérdés tehát az, hogy ha egyszer a művészeti élet szereplői és a közönség egy része elfogad valamit és úgy tekint rá, mint művészetre, kinek lehet joga arra, hogy státusát megkérdőjelezze? Mindez csak annyiban érintkezik az érték kérdésével, amennyiben a művészet státusa értéket hordoz. A *Fountain*, a *Brillo-doboz* vagy a *4' 33''* jó vagy rossz művészet volta, nemcsak nem számít, de a kérdés fel sem igen merülhet (sok mindent mondhatunk róluk, de ezek a jelzők még fesztelen beszélgetés közben se igen kíváncznak nyelvünkre). Vagy mindenestől elfogadjuk, vagy mindenestől elutasítjuk őket. Gertrude Steinnel úgy is fogalmazhatnánk, hogy az irritálás és a klasszikussá válás között nincsen átmenet. Ezt erősíti meg Cage is, mikor arról beszél, hogy az emberek vagy nagyon elismerően, vagy nagyon elutasítóan vélekednek művészetéről, „és úgy tetszik: nincs köztes lehetőség.” Pedig épp ez a köztes tér volna a voltaképpeni kritika tere, ennek híján a művek bírálatának valóban egyetlen lehetősége marad státusuk megkérdőjelezése: Nisbet és társainak sommás ítéletei mögött, mondhatni, ez a művészfilozófiai beállítás munkál.

Cavell mégis mintha ezt a köztes teret kísérelné meg benépesíteni a művészetnek szegezt kérdéseivel. Írásában úgy sikerül elkerülnie a normatív ítéletalkotás és a kurta elutasítás végletét, hogy közben mégis nyomatékokot tud adni a szemfényvesztés fogalmának, mely rendszeren inkább a publicisztikában és a pamfletirodalomban honos. Nem diadalmasan lobogtatja a szemfényvesztés szót, hanem mintegy filozófiailag árkolja körül, tudván, hogy mindenféle leleplezés kockázata az, hogy mi magunk leszünk azok, akik lelepleződünk. Egyszerűen csak hagyja, hogy szavai nyomán „a felületetés lehetősége és a becsapottság érzése” Damoklész kardjaként lebegjen a fejünk fölött.

S ahogy szentenciózus, mégis finoman egyensúlyozó írásmódjával sikerül erőteljes, de nem egyértelmű képet rajzolnia a kortárs zenéről, az sem foglalható egyszerű képletbe, ami ebből Cage-re vonatkozik. Ha meggondoljuk, hogy fejtegetéseinek kiindulópontját a „totálisan szervezett” zeneművekhez kapcsoló elméleti írások adják, kritikája, úgy tűnik, nem is érintheti Cage tevékenységét, hiszen az ő műveit a szerzői irányítás módszeres feladása jellemzi. Mégis mintha sokszor rá is illene az, amit mond, a véletlen Cavell adta értelmezése pedig kihívó és provokatív, amennyiben eltökélten ellenkezik a véletlen-műveletek cage-i implikációival. Fenntartásai azonban csak akkor öltenek explicit formát, amikor (egy zárójeles megjegyzésben) a korunkra jellemző zűrzavar számlájára írja, hogy Cage műveit zeneként, nem pedig kvázi-színházként vagy kvázi-vallásos gyakorlatként adják elő.

Dehát miért olyan fontos az, hogy Cage zenéje vagy, mondjuk, a pop art művészet-e vagy sem, miért nem elég az, hogy örömmel leljük benne (vagy éppen nem), miért ne tekinthetnénk rájuk úgy, mint a szórakoztatás formáira, anélkül, hogy a művészet kérdésével bajlódnánk? Kritikusainak adott válaszában maga Cavell teszi fel ezt a kérdést, és ez valóban sok problémát meg is oldana. Csakhogy szerinte több kérdést vet fel, mint amennyit megold, akárcsak a művészet határainak oly mértékű kitágítása, hogy bármi beleferjen.

A „tetszik, de nem művészet” megállapítás talán azért tesz bennünket kissé gondterheltté, mert Dantótól és társaitól megtanultuk: ítéleteink azon előzetes meggondolás függvényei, hogy művészettel van-e dolgunk vagy sem. Könnyebb szívvel, sőt igazi megkönnyebbüléssel inkább azt mondanánk, amit Rauschenbergről írva Cage ajánl, egy néző reakcióját idézve: „Nos, ha nem művészet, akkor tetszik”.

A kérdés úgy is megfogalmazható, hogy mennyire lehet vagy kell komolyan vennünk Cage művészetét. Első könyvéről, a *Silence*-ről írt kritikájában John Hollander a folytonos közelítés és visszatáncolás Cavelléhez hasonló manővereivel kísérelte meg rögzíteni benyomásait, hogy aztán írásának végén, valamilyen nehezen meghatározható hiányérzetnek adjon hangot, „magának a művészetnek a munkáját” hiányolva Cage sok

tekintetben vonzó produkciójából, azt, ami megkülönbözteti a viccet a verstől. Tetteink és szavaink kiküzdése, az értük való felelősségvállalás mozzanata – mely valamiképpen túl van a komolyság és frivolitás szembeállításán –, ez az a követelmény, amit visszavetít Cage művére, s miután hiába keresi, számon kér rajta. Az ötlet (mely afféle rövidre zárt elmélet) uralma ellen lázadozik. Az ötletben (akárcsak a szójátékban) mindig van valami mechanikus elem, ami a művész munkáját helyettesíti, annak helyébe áll, bármennyi munka legyen is műve mögött. Az ötlet kicsit olyan, mint a deizmus világképének Istene, aki csak a kezdeti lökést adja meg művének, melyet azután a mechanika törvényei tartanak mozgásban. A romantikus művészetszemlélet viszont a teremtőerő hathatósabb és küzdelmesebb képzetét tartja szem előtt, és arról az Istenről vesz mintát, akinek mindenféle gépi ráségítés nélkül, folyamatosan kell bevégeznie a teremtés munkáját.

Csakhogy Cage egész tevékenysége ezen művészetfelfogás megkérdőjelezésére, az inspiráció hívószavának kiküszöbölésére, és egy-személytelen mechanizmussal való helyettesítésére irányul, mely lehetővé teszi élet és művészet természetes egymásba folyását. Mi volna, kérdezi, ha intuícóra vagy inspirációra volna szükségünk ahhoz, hogy tegyük a napi dolgunk? „Én jobban szeretem – még ha ez nem is hangzik olyan magasztosan –, ha minden pillanatban képes vagyok a munkára, akkor is, amikor elkerül az inspiráció.”

Zavarba ejtő megnyilatkozásaival, melyekben mindig eldönthetetlen marad a misztifikáció, a frivolitás és a komolyság aránya, módszeresen rombolja le a művészi alkotás megszenvedettségének mítoszáit. Azt mondja például, hogy egy-két nap alatt minden gond nélkül meg tud írni egy hosszú darabot. És a helyzet csak még zavarbaejtőbb lesz, ha mellé tesszük azt a kijelentését, miszerint csend-darabjában – melyet nemcsak legkedvesebb, de legfontosabb művének is tart – négy évig dolgozott.

Mindazonáltal Cage elméleteit mintha mégis könnyebb volna elfogadni és befogadni, mint a zenéjét. Hollandertől kezdve többen is megfogalmazták azt a benyomásukat, hogy az, amit műveiről és a művei kapcsán mond, sokszor érdekesebb, mint maguk a művek.

Cavell is valami hasonlót sugall, amikor Cage zenei produkcióinak művészet voltát kétségesnek tekinti, írásait viszont kedvére valóknak találja, sőt külön is felmenti azon bírálat alól, amellyel esszéjében a zenéhez kapcsolódó elméleteket illette. Frank Kermode pedig Cage csend-darabját egyenesen tréfának értékeli, míg a *Silence*-t „szép és nagyon kellemes munkának” mondja. Úgy tűnik, csend és csend között is van különbség. A zenében a csend óhatatlanul is a hang hiányaként, materiális, kézzelfogható hiányként jelentkezik, a csend szó képzetköre viszont egy sor metaforikus jelentést vehet magára az írásban. A csend keveset kínál a fülnek, de kiváló terep a gondolatok számára. Természetes tehát, hogy Cage-et sokan inkább gondolkodónak, mint zeneszerzőnek tekintik.

A zenei és nem zenei hangokhoz kapcsolódó előfeltevések filozófiai jellegű faggatása Cage-et Duchamp-mal rokonítja. Mégis van köztük egy lényeges különbség. Míg Duchamp egész tevékenysége arra irányult, hogy a képzőművészetet és annak befogadását megszabadítsa a látás uralmától és tisztán gondolati tevékenységgé tegye, Cage, épp ellenkezőleg, fülünket akarja megszabadítani a hallásunkat befolyásoló prekoncepcióktól. A művek konceptuális jellegével szemben a tiszta érzékelés lehetőségét hangsúlyozza, a megértés munkájával szemben az élményt.

Elméletellenes elmélet ez tehát, és nem az az érdekes itt, hogy miképpen működik a gyakorlatban, hanem, hogy milyen írásképet mutat, hogyan mutat a papíron.

Cage írásai életművének – mennyiségét tekintve is – jelentékeny részét adják. Beszélgetés-könyveit⁵ is ideszámítva, több mint tíz kötete jelent meg. Ezekben azonban csak

⁵ Közülük az alábbi kettőt forgattam nagy haszonnal: *Conversing with Cage*, ed. Richard Kostelanetz (1987); *Musiccage: Cage muses on words, art, music*, ed. Joan Retallack (1996). (Magyarul *A csend* címmel jelent meg válogatás írásaiból a Jelenkor Kiadónál 1994-ben.)

igen kevés, szorosabb értelemben vett elméleti szöveg akad, vagyis olyan, amelyben több-kevesbé hagyományos formában fejt ki zenei elképzeléseit illetve zenei gyakorlatának elveit. A túlnyomó többséget nem-konvencionális szövegei adják, melyek nem magyarázzák, hanem megjelenítik, működtetik és illusztrálják ezeket az elveket, az utolsó másfél évtized mezosztichonjaiban pedig az írás az újírás, újáteremtés módszeres eszközévé válik.

Első teoretikus megnyilatkozásaiban Cage az avantgárd manifesztumok militáns harsányságával ítélkezett a zeneszerzés helyes és helytelen módjáról. Mivel a zene két alkotóeleme a hang és a csend – mondja –, ezek egyedüli közös jellemzője pedig az időtartam, a zenei kompozíció strukturáló eleme csakis a ritmus-szerkezet lehet. Beethoven, aki a részek viszonyának meghatározásában a harmónia-struktúrára hagyatkozott, tévedett, ugyanis „nincsen meg a létjogosultsága annak a zenének, amely nem egyenesen a hangból és a csendből sarjad.” Ez a hang és zene fogalmának összemosásán alapuló meggondolás adta akkori, harmincas–negyvenes évekbeli ütőhangszeres zenéjének elméleti igazolását. De úgy is mondhatjuk, hogy csupán zenei gyakorlatának utólagos igazolására szolgált. Az indíttatást ugyanis az absztrakt filmeket készítő Oskar Fischinger-től kapta, aki „a tárgyakban lakozó szellemiségről” beszélt Cage-nek, arról, hogy minden tárgynak megvan a maga sajátos hangja, amelyet úgy csalogathatunk elő, ha leejtjük, vagy megkocogtatjuk őket. Ez a gondolat *A szellemről a művészetben* Kandinszkijának a szavak és színek belső csengésére vonatkozó elképzeléseire megy vissza. Míg azonban vizsgálódásai során Kandinszkij a lélek nyelvét kereste, Cage a tárgyak hangját éppenséggel meg akarja fosztani minden bensőséges, spirituális tartalomtól, azt akarja, hogy ne tapadjon hozzájuk semmi olyasféle képzet, ami a zenét – a zajokkal és zörejekkel szemben – zenévé teszi. Ugyanerre törekszik akkor is, amikor majd a kaktuszok hangját próbálja nagy teljesítményű erősítővel hallhatóvá tenni, vagy *0:00* című darabjában, ami nem egyéb, mint annak hangeffektusai, amit az ember éppen csinál, mikrofonnal kihangsúlyosítva.

E későbbi fejleményekhez azonban szükség volt még valamire. Az ötvenes évek elején Cage-et egy süketnyelvényben érte a felismerés, hogy abszolút csend nem létezik: vérkeringésének és idegrendszerének belső hangjaitól ott sem szabadulhat. Ekkor fogalmazódik meg benne, hogy a csend nem a hangok, hanem a hangokhoz kapcsolódó intenció hiánya. A nem-intencionált hangok csendjét ily módon csend és hang egyaránt megjelenítheti. Ez az elképzelés a hangok materiális hiányának képzetével szemben felerősíti a csendhez kapcsolódó metaforikus képzeteket. A *4'33"* csendje ezért nem üres, hanem hangokkal terhes, azt teszi csupán hallhatóvá, amire máskülönben oda se figyelnének, megélesíti hallásunkat a bennünket körülvevő hangokra és zajokra, melyekről az esztétikai szemlélet magasából nem vehetünk tudomást. A csönd nem más, mint a zeneszerzői akarat, a művészetakarás tagadása. A zeneszerző „feladja a hangok irányítását célzó vágyait... és olyan eszközök felkutatására indul, amelyek hagyják, hogy a hang az legyen, ami, nem pedig ember-alkotta teóriák hordozója és emberi érzelmek kifejezője.” A megélesített figyelem átvitele környezetünk zajaira, mindennapi tevékenységünk egészére pedig „ráébreszt bennünket arra az életre, amit élünk, mely oly nagyszerű, ha az ember kiiktatja értelmét és vágyait, s hagyja, hogy az élet menjen a maga útján.”

Cage, aki a zenei hangokhoz kapcsolódó előítéletek ellen hadakozik, előnyben részesíti a zajokat és zörejeket, mégpedig azért, mert viszonylag könnyen megtehető velük, hogy annak halljuk őket, amik, zajoknak és zörejeknek. A zenei hangok ugyanis épp annyiban zeneiek, amennyiben nem azok, amik. Pontosabban nem igazán tudjuk, mi is a zenei hang. Érvényesnek látszik rá az, amit Cavell a zenéről általában mond, „mintha ... igazából sohasem vált volna létevé, hanem a túlzott közvetlenség és a fennhéjázó megközelíthetlenség között ingázna”. Csak a figyelem megfegyvelésével – így adható vissza talán a Cage által

sokszor emlegetett „discipline” szó – érhető el, hogy a zenei hangokról lefosszunk mindent, ami hozzájuk tapadt, mintegy újra felfedezve azt, ami bennük zajlik. „Beethoven ma már meglepetés – mondja Cage, korábbi harcias álláspontját enyhítve az ötvenes évek végén –, olyan elfogadható a fülnek, mint egy tehénkolomp.”⁶

Kérdés persze, hogy lehetséges-e egyáltalán preconcepció nélküli hallás, képesek vagyunk-e arra, hogy csupa füllé váljunk, hogy a hangokat engedjük azzá lenni, amik? Ehhez ugyanis ki kell iktatnunk érzelmi és intellektuális reakcióinkat, de marad-e belőlünk akkor egyáltalán valami, ami még hallhatná őket? Ez a vállalkozás – mondja Cage – „sokaknak félelmetes lehet”, máshol meg ezt, „természetesen nem arra vállalkozunk, hogy kioltuk életünket”. A félelem mégis indokoltnak tűnik, hiszen a Cage célkitűzésében rejlő probléma, a nem-lét megismerhetőségének problémájához hasonlatos. „Mikor mi vagyunk, a halál nem létezik, s midőn a halál van, mi nem létezőnk” – mondja Epikurosz –, s elég „preconcepció nélküli hang”-gal helyettesítenünk a halált, hogy a párhuzam nyilvánvaló legyen. Ez a behelyettesítés pedig azért sem esik nehezünkre, mert a halál éppenséggel nem idegen a csend és a semmi képzetkörétől.⁷

Amikor Cage elméleti írásaiban a csendről és a semmiről beszél, akkor ezek a (zene)szerzői akarat lecsendesítésének, az ego semmissé tételének *hívószavai*. Nem a hiány pusztá leképezései, hanem a világra irányuló figyelem metaforái, melynek feltétele önmagunk tökéletes kiüresítése. És ezen a ponton válnak szinte szükségszerűvé a szavak. Az írásnak ugyanis jóval tágabb a mozgástere, mint a zenének, megvalósítható benne a távollétnak és jelenlétnek, a „nincs mit mondanom, és ezt mondom”-nak az a játéka, amire a hangok esetében nemigen van mód. A csend, a semmi, a nem-létezés utópikus elképzelésének a szavak teremthetnek formát. Az a tapasztalat, miszerint a csendet nem-intencionált hang is megtestesheti, szükségképpen szavakhoz tapad. Az *Előadás a semmiről* előbb idézett mondatát kiegészítve: „Nincs mit mondanom, és ezt mondom, és ez a költészet, amelyre vágyom”. Cage előadásait – mint azt a *Silence* előszavában írja – nem a meghökkentés vágya hívta életre, hanem a költészet szükséglete.⁸

A „hagyni, hogy a hangok azok lehessenek, amik” cage-i esztétikájának költői megfelelőjét Alberto Caiero művei kínálják: „Valaki, aki olvasta a verseimet, azt mondja: Mi új van ezekben? / Azt mindenki tudja, hogy a virág virág és a fa fa. / De én azt feleltem:

⁶ 1972-ben pedig így nyilatkozik: „Legnagyobb akusztikai, esztétikai élvezetet egyszerűen környezetem hangjaiban találok. Úgyhogy már nemcsak a mások zenéjére nincsen szükségem, de igazából a saját zenémre sem. Boldogabb vagyok bármiféle zene nélkül. Csak azért csinálom továbbra is zenét, mert az emberek noszogatnak.”

⁷ Epikurosz és Cage között Joan Retallack is párhuzamot vont azon az alapon, hogy mindketten a véletlent teszik meg legfőbb magyarázóelvévé, de nem utal az általam jelzett összefüggésre.

⁸ A semmi leképezésének, keretek közé foglalásának tekintélyes hagyománya van a művészetben. Ide tartozik Cage csend-darabja, Malevics *Fehér a fehérenje*, Rauschenberg *Fehér festményei* vagy Nam June Paik *Zen for Filmje*. (Az 1964-ben készült egyórás művet – mely nem egyéb, mint az üres filmszalagon és a lencsén megtapadó porszemcsék mozgásának kivetítése a vászonra – Joan Retallacknak tett kijelentése szerint Cage jobban szerette, mint bármelyik filmet, amit előtte vagy utána látott.) A semmi ilyesfajta leképezésének irodalmi megfelelői az üres lapokból álló könyvek. Ezekben sincs hiány, de aligha véletlen, hogy Elbert Hubbard múlt századi *Esszé a csendről*je, Pierre de Massot 1924-es *Duchamp-értelmezése*, *A csodálatos könyv*, Tamkó Sirató Károly 1936-os *Korszerű remekművekje* vagy akár Friderikusz Sándor *Egy tiszta jó könyve*, nem részesült az előbb említettekhez hasonló jelentőség teljes figyelemben, s nem egyebek – időben hozzánk közeledve – egyre sápatagabb tréfáknál. A *csend esztétikájá*-ban Susan Sontag sem ezeket említi, hanem a korántsem szüksézávú Steinre vagy Joyce-ra hivatkozik. És szerencsére az *Előadás a semmiről* sem üres oldalakból áll.

„A semmi esztétikája” alighanem még megírásra vár – Schiller Ottónak ugyan van egy hasonló című értekezése, nyomára azonban nem sikerült akadnom a *Művészet* 1912-es évfolyamában, ahol lennie kellene –, de bizonyára lényegi különbséget tesz majd az irodalom és a többi művészet között.

Mindenki, no igazán?... / Mert mindenki azért szereti a virágokat, mert szépek, én pedig nem így vagyok vele. / És mindenki azért szereti a fákat, mert zöldek és árnyékot adnak, de én nem azért. / Én a virágokat azért szeretem, mert virágok, minden további nélkül. / És azért szeretem a fákat, mert fák, akármit gondolok is." Caiero, akárcsak Cage, kivonja világunkat az esztétizáló szemlélet hatásköréből. A gondolatlanság emberen túli magától értetődősége az, amit a dolgoktól elirigyel, s ennek vágyképét vetíti vissza önmagára és költészetére. Ám a dolgokról eszerint, azon kívül, hogy vannak, és olyanok, amilyenek, nincs mit mondani. A valóság ellenáll a szavaknak, a művész elveszti uralmát fölötte, a valóságteremtés mindenhatóságát. Ám ezt Caiero – akárcsak Cage – nem veszteségként éli meg, hiszen viszonyukat a valósághoz nem a megismerés, hanem az elfogadás motiválja.⁹ A dolgok „kísérteties valósága” csak annak lehet mindennapos felfedezése, aki úgyszólván kísértetként jár vissza a világba. Caiero erre az egyetlen témára, egyetlen gondolatra írt versei szükségképpen végesek, hiszen a költészet szükségletét maradéktalanul kielégíti annak elmondása, hogy a valóságnak nincs szüksége rá (és költészetére sem). De a művészi szemléletről való szelíd lebeszélés efféle költője – aki újra meg újra a dolgok hiánytalan önazonosságát bizonygatja, s így magát a költészet lehetőségét számolja fel – talán nem is létezhet csak egy költő képzeletében. Caiero azért lehet a dolgok kísérteties valóságának költője, mert a szó szoros értelmében nem létezik: a nagy portugál költő, Fernando Pessoa teremtménye, alakváltozata. Hiszen az a szemlélet, melyet művei példáznak, csak igen korlátozott mértékben lehet költői tevékenység alapja.

Caiero nem tud mit mondani, és nem is mondhat semmit arról, milyen is az a virág, melyet nem szépsége vagy illata miatt szeret, hanem, mert virág „minden további nélkül”. Amikor pedig Gertrude Stein előhozakodik az erre adható egyetlen és magától értetődő válasszal, miszerint „a rózsa az rózsa az rózsa az rózsa”, akkor ennek művészet volta épp úgy kétségbe vonható, mint Duchamp readymade-jeié. Stein verssora, mely, akárcsak az első readymade, 1913-ban született, ugyanolyan emblemikus érvénnyel, de épp a fordítottját műveli a szavakkal annak, amit Duchamp csinál a dolgokkal. A gesztus és a gesztus megfordítása ez esetben azért eshet egybe, mert mindkettő önellentmondó, egyidőben művészet-alapozó és a művészetet ellehetetlenítő gesztus. Az idézett sor Stein művészetének emblémája lett ugyan, mégsem igazán jellemző repetitív írásmódjára. És igazából nem folytatható a readymade sem. Az, hogy Duchamp nemcsak a festéssel hagy fel, hanem a readymade-ek „gyártásával” is, legalább olyan jelentős gesztus, mint létrehozásuké volt. És ne feledkezzünk meg Pessoa gesztusáról sem: 1914-ben kelti életre Caierót, aki – általa kreált életrajza szerint – egy év múlva már halott. Ha a „művészet végének” korszaka ekkortól számítódik, akkor Duchamp, Stein és Pessoa/Caiero láthatóan nagyon jól tudták, mit is csinálnak.

Caeiro költészetét Cage természetesen nem ismerte, annál nagyobb hatással volt rá Stein írásmódja. Elmondása szerint 17 évesen az ő stílusában írt dolgozatokat. (Az elsőre jelest kapott, a másodikra elégtelent, aztán elment a kedve az egész diákoskodástól.) A dolgok valóságát Stein szerint nem azok a szavak adják vissza, amelyekkel leírjuk, emlékeztünkbe idézzük őket, hanem az a mozgás, amit a rájuk vonatkozó tudásunktól megszabadított szavaink leírnak. Ha szavaink rendelkeznek a valóságos létezés intenzitásával, nem kell hasonlítaniuk a dolgokra ahhoz, hogy valósággal ruházzák fel őket. A tárgyak, ételek, szobák „portréit” tartalmazó *Omlós gombok* szavainak talányos tárgyszerű-

⁹ Az elfogadás, a lenni engedés attitűdje a megértés és megismerés elsődlegessége helyett furcsa mód rokonságot teremt Cage és Cavell között. Olyannyira, hogy Cavell „acknowledgment” (tudomásulvétel, elismerés) fogalmához kapcsolódó fejtegetéseire hárman is hivatkoznak a *John Cage: Composed in America* (1994) című tanulmánygyűjtemény szerzői közül. A *Dekomponált zené-ről* valamennyien hallgatnak.

ségét az eredményezte, hogy a látás- és hallásérzetekkel együtt a beszédet is elválasztotta az emlékezettől, úgy is mondhatnánk, a dolgokhoz kapcsolódó prekonceptióktól. Ehhez, mint mondja, a figyelem szigorú megfegyelmzésére (strict discipline) volt szükség, ami akkor gyöngült meg kicsit, amikor megérintette az önmagából kicsiholt hangok szépsége. „Olyasmi ez – mondja –, ami bármikor kísértést jelenthet.”¹⁰

A Cage-féle diszciplína, a figyelem módszeres megfegyelmzése is arra szolgál, hogy ellenálljon a szépség effajta csábításainak, és engedje, hogy a hang az legyen, ami. Az irányító szerepéről lemondó értelemnek az a dolga, hogy olyan szigorú kereteket jelöljön ki, olyan szabályokat teremtsen és kövessen, melyek lehetetlenné teszik, hogy spontán vagy rutinszerű működésére (Cage szerint a kettő ugyanaz, a formulákra való ráhagyatkozás ad teret a spontaneitásnak) hagyatkozva átvegye az irányítást. A figyelem megfegyelmzésére szolgáló megkötések felszabadító hatásúak, mert a szó szoros értelmében elterelik, kényszerpályára térítik mondatainkat. Olyan gondolataink állhatnak ily módon elő, amelyekről mi magunk sem tudtunk, sőt bizonyos értelemben nem is a mieink. Épp azért kaphatnak hangot, mert nem állunk az útjukba, szabadjára engedjük őket.

Ilyen felszabadító erejű formai megkötés például a mezosztichon, az a költői forma, melyben a sorok közepe egy függőlegesen összeolvasható szót ad ki. A szabály az, hogy a két egymás alatti kiemelt betű közül legfeljebb az első fordulhat elő a köztük lévő szövegben. Cage hetvenes évek elejétől írt mezosztichonjainak „gerincét” többnyire valamely számára fontos művész neve adja. *Composition in Retrospect* (1981) című előadása gondolkodásának tíz meghatározó fogalma mentén szerveződik. Az alábbi mezosztichon gerincét, melyben arról van szó, amit magának a formának a használata is céloz, épp a *discipline* szó adja:

„thoreau saiD the same
thIng
over a hundred yearS ago
I want my writing to be as Clear
as water I can see through
so what i exPerienced
is toLd
wlthout
my beiNg in any way
in thE way

(thoreau ugyanezt mondta több mint száz évvel ezelőtt azt szeretném ha írásom olyan áttetsző lenne mint a víz úgyhogy tapasztalataim anélkül volnának elmondhatók hogy én magam bármiképpen is az útjukban lennék).

Az ötvenes évek írásainak és előadásainak fő szövegszervező elve a ritmusstruktúra, ezt tölti meg Cage szavakkal. Cage nem a semmiről beszél, hanem a semmit visszhangozza, szövegeti és szavatolja, méghozzá úgy, hogy sokszor mintha mindegy is volna, milyen szavakat mártogat, mit forgat meg a csend masszájában. „Ez az előadás nem Morton Feldman zenéjéről szól. Ez egy ritmikai struktúrára írt előadás, ezért lehetőség van arra, hogy időnként ne legyen benne semmi; benne van a semmi lehetősége” – olvassuk történetesen az *Előadás valamiről*-ben. Nem annyira a német-francia gondolkodók feladványára hízlalt semmije ez, inkább afféle filozófiai fogyókúrára fogott semmi.¹¹

¹⁰ Vö. *Portraits and Repetition*, in: Gertrude Stein: *Lectures in America* (1935).

¹¹ Könnyű volna kapcsolatot teremteni Heidegger 1947-es *Levél a „humanizmusról”* című írása,

„Itt vagyok és nincs mit mondanom” – hangzanak az *Előadás a semmiről* első szavai. Ez a kondíciója annak az előadásnak, mely nem valaminek az átadására törekszik, amely maga sem tudja előre, mit ad majd át, őt magát is készületlenül éri az, amit mond, előadása saját mondandója előtt jár, nincsen kész benne. A csend, a semmi nem egyéb, mint egyfajta készenléti állapot küszöbe, amelyben elszakadva az emlékezet túlon túl ismerős, biztos talajától, úgy tudunk hangot adni valaminek, mintha nem is lenne részünk benne. Mintha csak közvetítők volnánk. Az ihlet és az inspiráció fogalmai hasonló szerepet feltételeznek, a Cage-féle figyelem/ fegyelem viszont éppen ezek módszeres kiiktatására szolgál.

Mindenesetre figyelemre méltó, hogy nem-konvencionális írásmódjának kialakításához Cage éppen az előadás műfaját választja, mely a tudás, az ismeretek átadásának tradicionális formája. A prédikáció és a szónoklat műfaja kezdettől fogva fontos, közösségteremtő szerepet játszott az amerikai kultúrában, de a 19. század legnagyobb hatású gondolkodója, Emerson is szinte kizárólag ezt a közérthető formát használta gondolatainak kifejezésére. Az ő előadásait azonban éppen a diszkurzív gondolatsorok megtörése jellemezte. Ács Gedeon, aki a Kossuth-emigrációval vetődött Amerikába, azt írja róla, hogy igen eredeti gondolkodó, de eszméi „nagyon lazául függenek össze, s gyakran egyik a másikkal homlokegyenest ellenkezik. Bármilyen tárgyat tűzzön is ki Emerson, ő arról sohasem beszél rendszeresen, csupán szökdél a téma mellett jobbra-balra... Valamennyi fölolvasságkor egy kunsági híres orvos jut eszembe, kiről mesélték gyermekkoromban, hogy szobájában egy cérnára pár száz praescriptio volt fölfűzve, s ha beteg jött, ő a praescriptiókból egyet találomra leszakasztott, s azt átadta a páciensnek.” Nos, Cage valóban ad absurdum viszi az Emerson előadásainak stílusában rejlő lehetőséget, és a kunsági orvos módszeréhez fordul, mikor az *Előadás a semmiről*-t követő vitához előre megírt hat választ, hogy a feltett kérdésekre – bármire vonatkozzanak is – ezekkel feleljen. Csakhogy az Emerson által magasztalt következetlenség és szeszély, mely nála az emlékezettel, a társadalmi konvenciókkal szembeszegülő egyén önmagára hagyatkozásának bizonyítéka, Cage-nél az önmagunktól való megszabadulás legfőbb eszköze lesz. Az individuális kifejezőmód többé-kevésbé gépiesen alkalmazható technikává, a művészet létrehozásának mechanikus eszközévé válik.¹²

Míg Emerson géniuszának szolítását követve mert következetlen lenni, Cage mondhatni semmire sem bíz a véletlenre: az előadásának szerkezetével, az egyes témák sorrendjével és időtartamával kapcsolatos kérdésekre ugyan véletlen-műveletekkel keres választ, de az így kapott strukturális elvekhez szigorúan ragaszkodik. Csak a kérdezés felelősségét veszi magára, a végeredmény már nem rajta múlik. A véletlen-műveletek nem inspirációt nyújtanak, hanem átveszik az inspiráció szerepét. Módszeres felhasználásuk lehetővé teszi az intenciómentes kifejezést, „lehetőséget nyújthat az ember emlékezetétől és képzeletétől független zene [és szövegek – B. A.] komponálására”. Ez azt jelen-

melyben arról ír, hogy az igazi gondolkodás „a létező lenni engedése”, illetve az „engedni, hogy a hang az legyen, ami” Cage-féle vezérgondolata között. Mégis azt hiszem, hogy Heidegger mondata helyett („Mivel a létet gondolja, ezért gondolja a gondolkodás a Semmit.”) Cage szívesebben mondaná magának Caiero sorát: „Elég metafizika, ha nem gondolsz semmire.”

¹² A technikai eszközökhöz, gépekhez való vonzódás rokonságot teremt Duchamp, Warhol és Cage között. Sőt mindhármuk művészetének *all round* jellege sem annyira sokoldalúságukat bizonyítja, mint inkább azt, hogy szemléletmódjuk mechanikusan alkalmazható a művészeti formák sokaságára. Ezért, hogy Duchamp műveinek kicsiny bőröndjében festményei és tárgyai mellett ott lehet néhány „zenei” kompozíció, film és írás is mutatóba, hogy Warhol *Factory*-jéből futószalagon kerülhetnek ki a filmek, fotók és magnóval „írt” könyvei is, s hogy Cage évtizedeken át voltaképpen egyetlen technika, a véletlen-műveletek használatával hozta létre zene kompozícióinak, szövegeinek és grafikai alkotásainak hosszú sorát, az utolsó időkben egyenesen számítógépprogramok segítségével.

ti, hogy a komponálás, a kompozíció folyamata átfogja a zene, az irodalom (sőt Cage litográfiáira gondolva, a képzőművészet) egészét. *A kompozíció mint folyamat* a zene és a szövegek megírása közötti különbség elmosására fut ki (ezért nem szerencsés, hogy a magyar kötetben *A zenemű mint folyamat* címmel szerepel): „Amennyiben a komponálás hangjegyek leírása, akkor ténylegesen is írás, s minél kevésbé tekinti valaki gondolati tevékenységnek, annál inkább azzá válik, ami: írássá.” De ennek az egymásra vetítésnek még radikálisabb lehetősége az, ha az írás válik zenévé, amikor a jelentésteli szavak pusztá zajjá változnak. Mint mikor egy szót addig ismétlgetünk, míg üres, értelem nélküli hangsorrá nem válik.

Cage előadásai nem pusztán papíron rögzített előadások, hanem előadásra készült szövegek. Ennyiben zenei műveinek partitúráihoz hasonlatosak. De ezek a szövegek mégiscsak Cage előadásai, az őket kísérő utasítások nem majdani előadónak, hanem az olvasóknak szólnak. A mindenkori olvasás lép tehát itt az előadás helyébe, változik át előadássá. Ez egyúttal azt jelenti, hogy Cage előadásai megosztják olvasójukat, az olvasás során szétválik bennük az előadó és a hallgató. Márpedig, ahogy Cage mondja: „jobb egy zeneművet megkomponálni, mint előadni, jobb előadni, mint meghallgatni”. Az olvasó ilyesfajta aktivizálását segíti elő az is, hogy Cage írásai, már csak a vesszők hiánya miatt is, kifejezetten hangos, tapogatózón tagoló, értelmező olvasásra készítetnek, előadónak teszik olvasójukat. A zeneművek esetében erre a megosztásra nincs mód, illetve ez a zeneszerző és az előadók kiváltsága marad.

Köteteinek tanúsága szerint azonban a Cage-féle írás mindenekelőtt aláírás: borítójukon a *Silence*-től kezdve nem egyszerűen a neve olvasható, hanem a szignója. Ez elég különös gesztus attól, akinek egész munkássága a szerzői akarat és a személyiség kiiktatásának képzetéhez, az alkotói szerep radikális átértelmezéséhez, az intenciómentes kifejezés módozatainak megteremtéséhez kapcsolódik. Az aláírásnak ez a mindenek fölé és elé (tudniillik a fedőlapra) helyezése ebben az értelemben igencsak árulkodó. Csakhogy Cage tisztában van azzal, hogy a szignó funkciója mintegy a visszájára fordult Duchamp readymade-jei óta. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az úgynevezett *Cseh csekk*, ami úgy született, hogy a cseh mikológiai (gombatudományi) társaság saját nevére szóló igazolványát Cage aláíratta barátjával, s így az egyszeriben Duchamp-műalkotássá vált. A művész kézjegye, nem annyira a művész és a művészet egyediségének, hasonlíthatatlan individualitásának öntudatos jelzése, hanem mindennapi környezetünk művészetté való átváltoztatásának, a köznapiság keresésének és megjelölésének hathatós eszköze. Cage fő törekvése nem művek készítése, hanem odafordulás ahhoz, ami mindig is készen van, s aminek műként való elfogadását aláírásával nyugtázza.

A Cage-köteteknek ezt a gyakorlatát átveszi, sőt továbbviszi a magyar válogatás is, melynek borítóján huszonkilenc kézjegye olvasható. Vagyis inkább látható, hiszen az egymás fölé írt, egymást takaró vonalak sűrű fekete hálójában a név már inkább csak sejthető. A szignónak ez a sorozatgyártást vagy éppen az aláírás gyakorlását idéző ismétlése kiolvashatatlaná teszi az írást. A gesztus eredeti értelme átláthatatlanná válik, s így utal arra, hogy az utolsó másfél-két évtizedben Cage jobbára olvashatatlan, értelmetlen szövegek létrehozásán munkálkodott.

Ez a cél már első kötetéből is kiolvasható, bár Cage itt még hajlik némi kompromisszumra. *Where Are We Going? and What Are We Doing?* című előadásának négy egymást kioltó szölamát nem tűnt célszerűnek egymásra nyomtatni – írja józan önmérséklettel, noha erre mondatának folytatása némiképp rácsáfol –, a sorok egymás alá nyomtatása olvashatóvá teszi ugyan a szöveget, mondja, „ez azonban kétes előny, hiszen azt akartam mondani, hogy élményeink, melyek mindig egyidőben érnek bennünket, túl vannak az érthetőségen”.

Ennek az önmérsékletnek még a látszata is eltűnik *Mureau* (1970) című szövegéből (a

cím a „music” szó és Thoreau nevének összevonása), mely úgy jött létre, hogy Thoreau naplójának zenére, csendre és hangokra vonatkozó részleteit véletlen-műveletek sorozatával összekeverte. Az ekképpen előálló szöveg mentes mindenféle nyelvtani szabályszerűségtől. A Mureau-val Cage radikálisan szakított a konvencionális írásmód valamennyi elemével, és a szavakat úgy kísérte meg lenni hagyni, ahogy zenéjében a hangokkal tette ugyanezt. Az embernek az az érzése, mintha Cage szó szerinti megvalósítására törekedne Thoreau *Walden*ben leírt mondatainak: „Angliában és Amerikában megkövetelik, hogy úgy beszélj, hogy megértsenek. Nevetséges követelmény! Nem nő így se ember, se gomba... Aki valaha is muzsikát hallott, hogyan is félhet attól, hogy extravagánsnak fogják tartani szavait?”

„A szavak katonai demilitarizációjának” feladatáról beszélve Cage ugyancsak Thoreau-ra hivatkozik, aki egy mondat elhangzásakor hallani vélte a menetelő lábakat. A szavak diszkurzív rendjével, és az „értelem menetelésével” (Cage kifejezése) szembeesze- gülő avantgárd írásmód, melyben mindenre a kompozíció ad magyarázatot, mindig is effajta demilitarizációt tűz zászlajára. Amikor Gertrude Stein *A kompozíció mint magyarázat* című előadásában a háborút egy váratlan fordulattal az akadémiákhoz hasonlítja, világossá teszi, hogy az akadémikus szabályokat felrúgó írásmódnak is szükségképpen erőszakos formát kell öltenie. Ha tetszik, ez a militáns demilitarizáció az avantgárd művészet mindenkori paradoxona. Az *avant garde* (élcsapat) eredetileg katonai fogalom volt, mely csak a művészetre való alkalmazása során egészült ki a szembenállás, a szembefordulás mozzanatával, és vált, ily módon, az ellenség művészetévé.

*

No jó, de mit keres az ellenség művészete az akadémián? Hogy kerül Cage a Harvard Egyetem előadótermébe, ahol komoly tudósok szoktak beszélni komoly kérdésekről? Természetesen úgy, hogy felkérték az 1988–89-es úgynevezett Norton-előadások megtartására. Cage a hat előadás mindegyikén egy-egy erre az alkalomra írt *monstre mezosztichon-sorozatát* olvasta fel. A szöveg függőlegesen összeolvasható gerincét zenei kompozícióinak a *Composition in Retrospect*-ben használt tíz aspektusa adta, öt újjal ki egészülve. A korábbi előadás még folyamatosan olvasható, bár központozás nélküli, Cage által írt mezosztichonokból állt. Pontosabban ilyen volt a 12 rész mindegyikének első hat darabja, míg a hetediket az előzők szavaiból véletlen-műveletekkel hozta létre. A Norton-előadások már kizárólag ez utóbbi technikával készültek.

Adott tehát egy szöveg, amelyet Cage számítógép-programmal generált véletlen-műveletek segítségével újraír. Személyes mérlegelési körébe csupán az tartozik, hogy a mezosztichon gerincének betűit tartalmazó szavak mellett mit tart meg vagy hagy el az adott sorban. Bár ugyanezt az eljárást korábban számos szövegen alkalmazta, olyan írásmódot hozva létre, mely „gondolatokból származik ugyan, de nem azokról szól, hanem létrehozza őket”, a Norton-előadások 450 oldalas nagy alakú kötete e nemből kétségtelül legnagyobb vállalkozása. Alapszövege a teljes *Composition in Retrospect* mellett saját műveiből, Wittgenstein, Thoreau, Emerson, Buckminster Fuller, McLuhan és mások írásaiból, valamint néhány napilapból kiemelt passzusból áll össze. Cage az előszóban mindent elmond, amit szövegéről tudni kell, és minden világos és áttekinthető is, legalábbis ami előállításának módját illeti. Egy különös mozzanat mégis akad. Miután a *Walden*ből kiszemezgette kedves szövegrészeit, Emersont vette elő, csakhogy, mint írja, esszéit „emészthetetlennek találta”, s mindössze öt kedvre való idézetet talált. Mi ez, kérdezhetnénk. Misztifikáció? Következetlenség? A következetlenség misztifikációja? Tréfa? Szeszély? Már az is különös, hogy Cage határozottan kinyilvánítja és érvényesíti ízlésítéletét, ami nem szokása, sőt ellentétben áll egész filozófiájával. De ebben még volna is talán valami megnyugtató, lám, ő is csak ember, mondhatnánk. Csak-

hogy ennek a következetlenségnek nincs semmi következménye. A célnak a napilapokból véletlenszerűen kiválasztott szövegek is tökéletesen megfelelnek, hiszen úgyszólván bedarálódnak Cage szövegszerkesztő masinériájába, mely miszlikbe aprítja, majd összemixeli őket. Erre bizonyára Emerson mondatai is jók volnának. Mi hát a baj velük? Az egyik előadást követően valaki fel is tette ezt a kérdést, Cage pedig azt felelte, hogy Thoreau-val szemben, aki mondatról mondatra, bekezdésről bekezdésre új és új gondolatokkal lep meg minket, Emerson mindig egyetlen gondolatot fejt ki. Ki-k kezdjen ezzel a válasszal azt, amit akar, de az biztos, hogy másfélszáz év óta Cage az első, aki ilyesmivel „vádolja” Emersont.

Mindazonáltal kár fennakadni a szövegek előállításának ezen az egy érthetetlen mozzanatán, mikor maguk a szövegek – bár tele vannak játékos és váratlan jelentéscsuszamlásokkal – voltaképpen elejétől végig érthetetlenek: újabb variációját adják annak, hogy a „nincs mit mondanom és ezt mondom” miképpen lehet az a költészet, amelyre Cage vágyik. Az értelem hiánya nem lévén más, mint csend, az értelem csendje. Cage szerint nem a megértés a fontos, hanem az, hogy az adott szituációban mit tudunk valamiből kihozni. „Ha egy előadás informatív, az emberek azt hiszik, hogy valamit tesznek velük, és nekik nem kell tenniük semmit, azon kívül, hogy nyitva tartják a fülüket. Ha viszont olyan módon tartom az előadást, hogy nem világos, mit is hallanak, akkor az embereknek kezdeniük kell valamit vele.” A jelentés tehát – s itt Cage Wittgensteinhez közelít – a használatban áll (vagy bukik).

A véletlen-műveletek használata ugyanakkor némiképp a kabbalisták mesterkedéseit idézi, akárcsak ők, azt feltételezi, hogy az alapszöveg (a kabbalisták esetében a Tóra) olyan abszolút értelmű Írás, melyben a véletlen szerepe nullára tehető: bárhogy forgaszuk, rendezzük is át, bármilyen eljárásnak vessük is alá szavait, mindig kiadnak valamit.

Cage esetében a véletlen-műveletek mégis csupán az intenciómentes kifejezés problémájára kínálnak megoldást, az intenciómentes befogadására nem. A felhasználás hangsúlyozása a megértéssel szemben úgy oldja meg ezt a problémát, hogy befogadóból mindenkit művésszé avat. Hallottuk, mit mond Cage: jobb egy művet megkomponálni, mint előadni, jobb előadni, mint meghallgatni. Talán ez az oka annak, hogy munkássága, mindent összevetve, hasonlíthatatlanul felszabadítóbb hatást tett a művészekre, mint hallgatóságára.

A Norton-előadások egyébként a szokásosnál kicsit hosszabbra sikeredtek. De a hat-szor másfél órát a közönség derekasan és fegyelmezetten végigülte. Még az a férfi is, aki az egyik után megjegyezte, hogy sokszor képtelen volt a szavakra figyelni, és minduntalan azon kapta magát, hogy a csillárt fürkészi vagy a székeket számolgatja. Az előadások szövegének ez a háttérzaj-közeli olvasata persze nem idegen Cage-től. De talán ő is kíváncsi lehetett arra, mi járt hallgatója fejében, miközben a csillár égőit számolgatta. Vajon arra gondolt, hogy a felültetés veszélye ott lebeg a modern művészet közönségének feje fölött, vagy csak mosolygott magában, mert az jutott eszébe, hogyan adott Cage előadása a misztikus hangoltságú fiatal Wittgenstein híres fordulatának újabb fordulatot: amiről nem lehet beszélni, *azt* hallgatni kell.

DEKOMPONÁLT ZENE*

I.

A széles körben elfogadott vélekedés szerint az, amit manapság esztétikán értünk, alig több mint kétszáz éve öltött formát és kapott nevet; vagyis a filozófia fő ágai közül ez a legfiatalabb. Úgy tűnik, minden másban eltérnek a vélemények, még abban is, hogy egyetlen diszciplínáról van-e szó, s ha igen, mi tartozik bele, hogy vajon az esztétika a megfelelő elnevezés és mit jelent ez a név, s abban is, problémáinak tárgyalására vajon a filozófusok a legalkalmasabbak. Ennek a bizonytalankodásnak számos oka van: (1) A zeneszerzők, festők, költők, regényírók, szobrászok, építészek ... problémái saját művészi eljárásaikra szabottak, s az, ami elég általános ahhoz, hogy mindegyiküket érintse, egyiküket sem foglalkoztatja. E megálapítás igazságát, úgy vélem, senki sem hagyhatja figyelmen kívül, vagy nem lenne szabad figyelmen kívül hagynia, még ha érzése szerint pontosításra szorul is. *Vannak* olyan emberek, akiket művészeknek mondunk, s ezek mindnyájan olyan műveket hoznak létre, melyeket bizonyos élmények előhívóinak és igazolóinak tekintünk. (2) Létezik egy bevett tevékenység, melynek feladata rendszeren a művészet megvitatása, nevezetesen az irodalom-, művészet- és zenekritika, és létezik egy jól körülhatárolható embercsoport, az ezeket író kritikusok. ... Ennek a ténynek két oldala van. Egyfelől azt sugallja, hogy a művészetekben van valami lényegileg közös, nevezetesen az, hogy valamennyi igényli vagy tolerálja ezt a fajta tevékenységet, s maga is filozófiai reflexióra ösztökélhet; másfelől azt, hogy csakis a művészet avatott kritikusa beszélhet értő módon a művészetről, legalábbis a művek létrehozásába belejátszó vagy a bennük fellelhető tapasztalat szemszögéből, úgyhogy az az esztéta, aki képtelen a kritikai tevékenységre, nem lehet képes arra, hogy felismerje és rele-

váns módon jellemezze diskurzusának tárgyát. (3) Nem világos, hogy mi is alkotja ezt a tárgyat. Az episztemológusok vállalkozása, bármily paradox következtetésekhez érkezzenek is, olyan példákra és eljárásokra épül, melyek minden ember számára azonosak, s a különböző ízlésű morálfilozófusok mindegyike olyan tapasztalatokra, fogalmakra és konfliktusokra hivatkozik, melyek mindenki számára ismerősek. De mire vagy kire irányul az esztéta figyelme? A művészre? Az általa létrehozott műre? Arra, amit művéről maga a művész mond? Arra, amit a kritikusok mondanak róla? A közönségre, amelyhez szól?

E problémák egyik ismerős megoldási módja az, hogy a filozófia – a művész megjegyzéseit és a közönség válaszreakcióit a pszichológusok vagy a szociológusok figyelmébe ajánlva – csakis „magával a művel” foglalkozik. E megoldás mellett erős érvek szólnak. A tudományfilozófiában bevett megkülönböztetés szerint a filozófus figyelme egy elmélet „igazolásának körülményeire” korlátozódik, „a felfedezés körülményeinek” vizsgálata pedig a történelem és pszichológia kutatóira hárul. Az irodalomkritikában az újkritikusok meghatározó teljesítményére utalhatunk, akiknek formalista programja magára a versre irányuló aprólékos vizsgálatot követelt, s erre a vizsgálatra épült. Végül mindenki, akinek van fogalma arról, mi a művészet, belátja, hogy a műalkotásokra adott válaszreakciók egy része nem érinti a művészeti kérdéseket, s hogy a művész szándéka *mindig* figyelmen kívül hagyható – egy műalkotás sikerét vagy kudarcát nem befolyásolja az, hogy a művész valami mást akart, mint amivel *mi magunk szembesülünk*, ahogy a bokszolóra rászámoló bírót sem érdekli, hogy emberünk el akart hajolni az ütés előtt.

Jómagam ezt a megoldást mégsem tudom elfogadni, a következő három megfontolásból:

* Az itt közölt tanulmány eredeti megjelenési helye: Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, 1969. 180–212. o.

(1) Abból a tényből, hogy a művészetkritika lehet formális, sőt (az imént javasolt értelemben) annak is kell lennie, semmi sem következik arra nézve, hogy mit tartalmaz az esztétika vagy mit kell tartalmaznia. Úgy vélem, Kant azt mondja, hogy az esztétikának formálisnak kell lennie, ez azonban nem gátolja meg őt abban, hogy intencióról (legalábbis célszerűségről) beszéljen, és egy bizonyos fajta reakcióról (érdek nélküli öröm), mikor azt kívánja meghatározni, milyen alapon tekinthető valami művészetnek. Az olyan könyvek pedig, mint *A tragédia születése* és a *Mi a művészet?* elsősorban a művészi (és a befogadói) élmény jellemzésére hagyatkoznak, s jómagam biztosabb vagyok abban, hogy Nietzsche (ismeretes filológiai pontatlanságai ellenére) és Tolsztoj (öregkori eszelősségeivel együtt) jobban tudta, mi is a művészet, mint én azt, hogy mi a filozófia vagy a pszichológia, vagy minek kell lennie.

(2) A művészi szándék jelentőségének tagadása minden bizonnyal nem azt az egyszerű és alapvető tényt regisztrálja, hogy az, amit a művész gondolt, mit sem változtat azon, mit hozott vagy nem hozott létre, hanem egy filozófiai *elméletet* implikál, mely szerint a művész szándéka az elgondolások körébe tartozik, míg a tárgyiasult műalkotás kívül esik ezen a körön, viszonyukat tehát leginkább kauzálisnak mondhatjuk, ami legfeljebb a pszichológus vagy az életrajzíró érdeklődésére tarthat számot. Én azonban sokkal kevésbé vagyok biztos egy ilyesféle filozófiai elmélet helyességében, mint abban, hogy egy műalkotás befogadásakor bizonyos dolgokra több figyelmet kell fordítanom, mint másokra, hogy egy hangjegy, egy rím vagy egy sor elhelyezése *célzatos*, s hogy bizonyos művek tökéletesen kimunkáltak és telítettek vagy éppenséggel tökéletesen üresek...

(3) A művészetkritikus leggyakoribb kérdése az, hogy miért éppen úgy van valami, ahogy van, hogy például „a Duncan meggyilkolása utáni jelenetet miért kezdi Shakespeare a kopogtatás hangjaival?” vagy, hogy „Beethoven a negyedik bagatell (Op. 126) utolsó sorában miért alkalmaz ütemhatárt?” Az a jó kritikus, aki tudja, mikor tegye fel ezt a kérdést, és hogyan adjon rá választ, de aligha érzi szükségésnek vagy akárcsak kívánatosnak, hogy magát a művészt faggassa erről, még ha módja volna is rá. A filozófus elméleti felkészültségének köszönhetően esetleg kifejtheti, hogy az ilyen kérdések megfogalmazása félrevezető, s igazából magára a műalkotásra vonatkoznak, nem pedig Shakes-

peare-re vagy Beethovenre. De kit vezettek félre, és miben? Egy másik út, s véleményem szerint járhatóbb is, az volna, ha a kritikus kérdését teljesen helyénvalónak – mintegy filozófiai kiindulópontnak – tekintenénk, és ezután próbálnánk megkeresni e tényszerű elem filozófiai magyarázatát. Természetesen nem *minden* kritikus reakciójára tekinthetünk így. Ez pedig a művésztől való filozofálás újabb módszertani elvét sugallja. Elég kézenfekvőnek tűnik, hogy annak, aki a művészetekről akar beszélni, azzal kell kezdenie, hogy nagyjából meghatározza azon tárgyak kánonját, melyekről beszélni fog. Számomra épp ilyen szükségszerűnek tűnik, hogy amikor a művészetkritikához fordulunk filozófiai kiindulópontokért, először is nagyjából meg kell határoznunk azt a kritikai kánont, mely nem áll ellentétben a kifejtendő filozófiával.

A zűrzavar óvatosságra int, még akkor is, ha bennünk van, ha mi magunk hoztuk létre. Ezt szem előtt tartva, alábbi fejtegetéseim főképp egyetlen művészetre, a zenére korlátozódnak; s e művészetben belül is főként egyetlen periódusra, a második világháború utáni időszakra; még pontosabban a zeneteoretikusoknak azon avantgárd zeneszerzőkkel kapcsolatos néhány jellemző megállapítására, akik magukat Schoenberg legnagyobb tanítványa, Anton Webern munkássága természetes folytatójának tekintik. Noha tárgyam korlátozott, szándékaim nagyra törőnek tűnhetnek, hiszen számos nagy horderejű kérdést vetek majd fel, melyek a művészetre és a filozófiára, illetve a kettő kölcsönhatására vonatkoznak. Hadd bocsássam előre ezért már most, nem gondolom, hogy sikerült bármit is *kimutatnom*; vagyis az általam írottak pusztán felvetések; s gyakran magam sem vagyok biztos abban, van-e bármiféle filozófiai jelentőségük. Akárhogy is, létüket annak az ambivalens hatásnak köszönhetik, mely az általam előnyben részesített filozófiai eljárásmodokkal kapcsolatos hiányérzetem és az újabb művészetekben fellelhetőnek és jelentősnek vélt vonások ütköztetéséből fakadt.

II.

Úgy vélem, elmondható, hogy a modernista művészet – nagyjából a saját generációnk művészete – nem vált problémává a jelenkori (legalábbis a kortárs angol és amerikai) filozófia számára; s ez talán jellemző a többi korszak

esztétikájára is. Nem akarok kardoskodni e tény különös jelentősége mellett, de hajlamos vagyok azt hinni, hogy döntő jelentőségű mozzanatról van szó. Példának okáért, megzavarja azt a képet, mely szerint az esztétika úgy viszonyul a művészethez vagy a kritikához, mint mondjuk a fizika filozófiája a fizikához; hiszen aligha foglalkozhatna komolyan a fizika filozófiájával az, aki nem tart lépést a fizika legújabb fejleményeivel. Erre azt mondhatná valaki, hogy ez pusztán a tudomány és a művészet funkciójának különbségét jelzi – az egyik túlhaladja, elavulttá teszi vagy összegzi a múltját, a másik nem. De ezt a választ jómagam nem tartom igazán kielégítőnek, mégpedig két, egymással összefüggő ok miatt: (1) Több dolgot kuszál össze, mint amennyit megvilágít. Nem világos, hogy mi a tudományban az, ami lehetővé teszi „fejlődését”, vagy másképpen szólva, mi az, amit „fejlődésnek” nevezünk a tudományban (ez a fejlődés, példának okáért, nem egyenletes);¹ továbbá jöllehet a művészeti stílusok váltakozása kétségkívül nem alkot egyszerű fejlődéssort, mégsem tűnik pusztán váltakozásnak. A művészetkritikusok és a művészettörténészek (a művészeteket nem is említve) gyakran jelentik ki, hogy valamely nemzedék művészete „megoldott egy problémát”, melyet az előző nemzedéktől örökölt; s úgy tűnik, a művészet bizonyos időszakában és bizonyos belső fejleményeire vonatkozóan (mondjuk, azokra a fejleményekre gondolva, melyek elvezettek a szonátaformához, a perspektivikus ábrázoláshoz vagy a tizenkilencedik századi regényhez) helyénvaló fejlődésről beszélünk. Ráadásul a művészeti stílusok váltakozása visszafordíthatatlan, ami talán éppoly fontos eleme a fejlődés fogalmának, mint a továbblépés eleme. S az új stílus nem pusztán a régebbi helyébe lép, hanem esetleg módosítja is a korábbi stílus jelentőségét; úgy vélem, ez nem pusztán az ízlés, hanem, hogy úgy mondjam, a múltbéli művészet egész *arculatának* megváltozását jelenti, megváltoztatja jellemzésének módjait, néhányat elavulttá tesz, másokat új megvilágításba helyez – azt is mondhatnánk, hogy megváltoztatja *magát* a múltat, bármilyen különösen hangozzék is ez. Nagyjából egy nemzedékkel ezelőtt a „Debussy” név egyfajta édes-bús érzéseket keltő, éteri zenére utalt; manapság a tonalitás elkerülésének módszereire: úgy lá-

tom, jómagam nem tudom eldönteni, hogy ezt a szó jelentésváltozásának tekintsem, vagy úgy gondoljak rá, mint ami egy megváltozott tárgyra utal. (2) A kritikusok, akikhez a filozófusok kiindulópontokért fordulhatnak, ki-mondottan a kortárs művészettel foglalkoznak, és a többi korszak művészetéről vallott nézeteiknek ez az érdeklődés szab irányt. Ha az én szempontjaim mások, vajon megértem-e, hogy a kritikus mire gondol? A nem-tonális zenét az általam olvasott értekezések mindegyike a tonális zenéhez viszonyítja; Lukács György a polgári modernizmus és a tizenkilencedik századi polgári realizmus összevetésével, és az előbbi elmarasztalásával kezdi könyvét; Clement Greenberg pedig ezt írja: „A festő elsőszámú feladata Giottótól Courbet-ig az volt, hogy egy sík felületen teremtesse meg a háromdimenziós tér illúzióját. ...Ez a térbeli illúzió vagy inkább annak jelentése az, amit [a modernizmusban] talán még azon formáknál is jobban hiányolunk, melyek valaha kitöltöttek.” Mármost megérthetem ezeket az összehasonlításokat akkor, ha a modern mást jelent számomra, mint nekik? Nem pusztán arra gondolok, hogy nem fogom érteni azt, amit a modern művészetről mondanak; valószínűleg azt sem értem majd, mit jelent számukra a tradicionális művészet: az az érzésem támad, mintha a művészet egészében volna valami, amit *nem tudok megragadni*, és ezért a valamiért egyetlen korábbi kritikus sem tud kárpótolni.

III.

Azok az írások, melyek felkeltették a figyelme-met, s amelyekre megfigyeléseimet alapozom, többnyire két szakfolyóiratban található: a *Die Reihében*, melynek első száma 1955-ben jelent meg, és a *Perspectives of New Music*-ban, amely 1962-ben indult. Mindkettő közvetlen válaszképpen jött létre „a zeneszerzés korunk-beli helyzetével kapcsolatos általános problémákra” – ahogy azt a *Die Reihe* első számának beköszöntőjében olvashatjuk. Ha felütjük ezeket a folyóiratokat, és hozzászokunk az új terminusok, alkalmi jellegű szimbólumok, görbék, grafikonok s az itt-ott felbukkanó egyenletek tűzijátékához ...felismerhetővé válik néhány általánosnak mondható jellegzetesség. Először is az *újdomság* hajszolása. Minden má-

¹ Lásd Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*, Bp. 1984.

sodik cikk állást foglal abban a kérdésben, vajon az új zene olyan radikálisan újszerű-e, amilyennek látszik, vajon eltévelyedésnek és visszafordíthatatlannak kell-e tekintenünk, vajon a zene mint művészet végét jelenti-e, vagy olyan új felfogását, mely új életre kelti. Emlékezetem szerint e kérdést mindenki reményei, kétségbeesése, dühe vagy lelkesedése kiváltójának tekintette, és senki sem olyan problémának, mely további vizsgálódást igényel. Gyakori jellegzetesség, hogy egy és ugyanazon cikkben a legriasztóbb technikai apparátus és obskúrus szókinccs keveredik, vagy torkollik valamilyen faramuci vagy fellengzős filozófiai köhintésbe (pl. „Az új zene a létet, nem pedig a létrejövést célozza meg”). Amennyiben a kritika ösztökélje és haszna a művész és a közönség közti közvetítés azáltal, hogy hangot ad mindkettő jogos igényének, akkor ezeken az oldalakon csak elvétve találkozzunk kritikával – jóllehet szüntelenül azt a *tényt* emlegetik, hogy művész és közönsége két malomban örül, s ezért a helyzetért hajlamosak vagy az egyiket, vagy a másikat hibáztatni. Ez arra emlékeztet bennünket, hogy míg az irodalomkritika története része az irodalom történetének, a vizuális művészetek történetét pedig a művészet elméletirői és a műélvezők írják, akik számára a hű fenomenológiai leírás épp oly természetes, mint egy ikonográfia felfejtése, a zenetörténetek lényegében nem tartalmazzák a művek kritikáját vagy értékelését, hanem a partitúra egyes részleteire, a hangszerekre vagy az előadás körülményeire koncentrálnak. A zeneművekre adott *reakció* szavakba foglalásának komoly kísérletei, melyek nem elégednek meg néhány költői jelzővel, jellemző módon a matematika vagy a metafizika terepén találták magukat – mintha a zene igazából sohasem vált volna életténnyé, hanem a túlzott közvetlenség és a fennhéjázó megközelíthetlenség között ingázna. Vajon azért van ez így, mert az, amit zenének nevezünk, a nagy művészetek legifjabbika, és egyszerűen nem volt még elég ideje megtanulni, hogyan is nézne ki a kritikája, vagy azért, mert a zene maga áll ellent a verbális átírásnak? (Mindkettőt mondták már, ahogy e két okot szokták felhozni annak magyarázatául is, hogy a filmnek miért nincs meg a maga kritikai kánonja.) Bármi legyen is az ok, a megértő zenekritika hiánya (elszigetelt példák természetesen vannak)

különösen meglepőnek tűnik akkor, ha megfontoljuk, hogy a művészetek közül talán egyedül a zene leírására és elemzésére rendelkezünk rendszerezett és pontos fogalmi készlettel. Ez az adottság valamiképpen már önmagában is teher; olyan ez, mintha valaki egy vers vagy regény kritikájához a középkori retorika teljes fegyvertárával látna hozzá, de mit sem tudna a kritika utóbbi két évszázadban kialakított módozatairól.

Végül e folyóiratokban megjelenő írások általános jellemzője az, hogy a zeneszerzőre és annak problémáira koncentrálnak; a cikkek nagy részét maguk a zeneszerzők írják, kimondva vagy kimondatlanul saját zenéjükéről. Paul Oskar Kristeller professzor a művészetről született írások Platóntól Kantig terjedő sorát áttekintő tanulmányának vége felé említi meg azt a jellegzetességet, hogy ezek az írások a külső szemlélő vagy műélvező nézőpontjából indulnak ki, s fogalmaikat és stílusukat is ez határozza meg.² Vajon az említett új zenei folyóiratok léte azt jelzi, hogy a művész végre valahára megérdemelt figyelemben részesül? Aligha tudnánk elképzelni azonban egy olyan komoly folyóiratot, melyben jelentős költők, regényírók vagy festők a versek, regények és festmények létrehozásának problémáit ecsetelnék, miképp azt sem, hogy e művészek hasznosnak tartanának egy efféle folyóiratot, ha volna ilyen. Még az is lehet, hogy egyenesen helytelenítenék e problémák kitergetését, mivel elvonja a figyelmet a voltaképpeni alkotómunkától. A folyóiratok interjúkat közölnek vagy magukat a műveket és azokat a kritikákat, amelyeket ezekről mások írnak. Vajon a zeneszerzők más művészekhez hasonlóan miért nem helytelenítik vagy tekintik pótcselekvésnek mindezt? Meglehet, nekik is ugyanez a véleményük. De akkor mi készíti őket mégis arra, hogy műhelytitkaikat a nyilvánosság elé tárják? Talán az a tudat, hogy a zeneszerzők mai problémái már nem pusztán rájuk tartoznak, hanem művészetük általános problémái, „a zeneszerzés korunkbeli helyzetével kapcsolatos általános problémák”. (Ez valószínűleg említésre sem méltó közhely egy zeneszerző számára, ugyanakkor semmit sem mond a közönségnek, ami önmagában is jól jelzi a korunkbeli komponálás problémáit.) Ez – akárcsak általában véve a szakfolyóiratok létezése – egy új, univerzális stílus és eljárás mód kialakítására.

² *The Modern System of the Arts*, újraközölve in: *Renaissance Thought II*. (New York, 1965), p. 225.

kulását jelzi, ami soha nem látott mértékben szigeteli el mindazokat, akik művésztársaik munkáiból merítenek ösztönzést. Ahogy mindig, manapság is van néhány város, ahol a festészet kiteljesedik; a tanulóévek és az utánzás még mindig része a festészet mindennapi életének. Az írókra nem nehezedik teljes súlyával a modernizmus terhe, melyet a zenészek, festők és szobrászok nemzedékek óta felpanaszoltak: egy író továbbra is használhatja azokat a szavakat, melyeket, többé-kevésbé, mindannyian használunk és használunk is kell; vagyis neki még mindig van közönsége, amelytől visszajelzéseket kaphat arra nézve, hogyan használhatná többségében ugyanazokat a szavakat, nem csupán többé-kevésbé azokat. Az a benyomásom, hogy a zeneszerzők elveszítették közönségüket, és ezt maguk is érzik, s hogy ennek legfőbb oka (leszámítva például az előadások gazdasági és szervezési oldalát) saját művészi eljárásaik belső, és úgy tűnik, visszafordíthatatlan fejleményeiben keresendő. Ezt jelenti „a modernizmus terhe”: azok az eljárások, melyeket a mai zeneszerzőknek alkalmazniuk kell, azok a problémák, melyekkel óhatatlanul szembesülnek az alkotás folyamán, *önmagukban véve* gondoskodnak arról, hogy művük ne legyen felfogható a közönség számára.

Ez némi magyarázatot ad azokra a felemás és tétova érzésekre, melyekkel a fent említett folyóiratok hasábjain találkozunk. Ezeket egy már nem létező közönséggel való kapcsolatteremtés vágya és egy felbomló művészi közösség egybentartásának igénye kelti életre, vagyis olyan törekvések, melyeket csakis a művészet valósíthat meg. Így aztán épp az efféle folyóiratok létrejötte jelzi azt, hogy nem érhetnek célt.

Itt azonban lényegessé válik a két folyóirat közötti különbség. A korábbi *Die Reihe* első számának témája az elektronikus zene volt, általános hangütését pedig az elégedettség és a jövőre való irányultság jellemezte, akár lesznek még akkor művek, zeneszerzők és előadások, akár nem. A *Perspectives* hét évvel később indult (márpedig korunkban hét év alatt – akár szűk, akár bőven termő legyen ez a hét év – egy egész művészgeneráció tűnhet fel); hangütése különféle okoknak köszönhetően más. Nagyjából ugyanarról a zenéről írnak benne, szerzői is részben ugyanazok, de az amerikai kiadás abban a tekintetben egészen régimódi, hogy sokat foglalkozik a hagyomány, a művész és az előadó kérdésével, s hi-

ányzik belőle az a meggyőződés, hogy a fejlődést az biztosítja, ha a hangok, a ritmus stb. *mind szélesebb* körét vonjuk be a komponálásba. Bármilyen legyen is az írásokat mozgató rokon-szenvek és ellenszenvek pontos koreográfiája, a konfliktushelyzet nyilvánvaló, s az az érzésünk támad, hogy a szerzők számára maga a művészi tevékenység értelme forog kockán. Ha ez így van, akkor elméleteik és elemzéseik talán nem is a közönségnek szólnak, hanem – ahogy zenéjükről azt már korábban megállapítottam – egymásnak. A megnyilatkozások között gyakran találunk kiáltványokat, a művészi szabadság és a jövőre vonatkozó ígéretek kinyilvánításával. De más kiáltványoktól eltérően, ezek nem személyes kiállások; nem szegülnek szembe valamilyen intézménnyel, hiszen annak képviselői; ezért egy fiatal zeneszerző, úgy tűnik, nem a művészek egyik vagy másik csoportjával konfrontálódik, hanem ezzel vagy azzal a hivatalos filozófiával, s ennek megfelelően művészi jövője nem attól függ, hogy megtalálja-e a saját hangját, hanem hogy a helyes doktrína mellett tör-e lándzsát. Írásaik hangja olykor a tudományos és akadémiai szakfolyóiratok szenttelen elemzéseit és leírásait idézi. Ezek azonban mégsem olyan tudományos társaságok orgánumai, melyek tagságára világosan lefektetett szabályok vonatkoznak és megegyezés uralkodik körükben arról, mi a hozzáértés és a kiválóság mércéje. Az az érzésünk, hogy ezek a szakemberek maguk sem tudják pontosan, kit tartsanak maguk közé valónak és kit ne, melyikük műve számít és melyiküké nem. Nem is csoda, hogy akkor mi, kívülállók sem tudjuk. De ezek a folyóiratok egy dolgot világosan jeleznek, azt, hogy e kérdésekre nem is adható egyértelmű válasz.

Mindez azt mutatja, hogy a felültetés lehetősége és a becsapottság érzése minduntalan belejátszik a kortárs zene tapasztalatába; hogy e zene voltaképpen hatása, sőt közvetlen jelentősége is azon múlik, hajlandók vagyunk-e bizalmunkat a tárgyba vetni, tudva azt, hogy az az idő, melyet nehézségének leküzdésére fordítunk, esetleg kárba vész. Nem tudom elképzelni, hogy annak, aki szembesült már a modern művészettel, ismeretlenek volnának az efféle élmények, és nem csupán a zene esetében. Művészet-e a pop art? Művészi alkotások-e azok a vásznak, melyeken néhány csík vagy sáv található? És Raymond Rousssel vagy Alain Robbe-Grillet regényei? És a művészfilmek? A szokásos válasz erre az, hogy majd az idő eldönti. De, kérdem én, *mit* dönt el majd az

idő? Hogy bizonyos művészet-szerű kezdeményezések elfogadottá válnak (a közönség egy részének körében, a tankönyvekben, a falakon, az egyetemi kurzusokon); hogy *valaki* olyan tisztelettel tekint rájuk, mely érzésünk szerint a művészetet megilleti; hogy senkinek sincs többé joga arra, hogy megkérdőjelezze státusukat? De ha arra várunk, hogy az idő döntse el a dolgot, nem halljuk meg azt, amit a jelen mond számunkra – azt, hogy a felültetés veszélye és a bizalom kockázata a művészeti tapasztalat lényegi összetevője. Ha ennek az írásnak van valamiféle tézise, úgy ez az. És ez teljesen általánosan értendő. A kortárs zene csupán legszembetűnőbb példája valaminek, ami a modernizmus egészében közös, s a modernizmus csak nyilvánvalóvá és pőréné teszi azt, ami mindig is érvényes volt a művészetre. (Ez majdhogynem a modernizmus meghatározása, hogy azt ne mondjam, célja.) Az esztétika mindaddig a klasszikusok esztétikája volt, ami olyan mintha a „más tudatok” filozófiai problémáját a *nagy* emberekhez vagy a *halottakhoz* kapcsolódó tapasztalataink példáján tanulmányoznánk. Mikor azt hangsúlyozom, hogy a becsapottság és a bizalom élménye a művészet tapasztalatának lényegi összetevője, nem kívánom azt állítani, hogy a „mi a művészet?” kérdésre adott válasz részben magyarázatot fog adni arra, miért viszonyulunk bizonyos tárgyakhoz – vagy miképpen viszonyulhatunk bizonyos tárgyakhoz – oly módon, ami rendszeren csakis személyekhez fűződő viszonyainkat jellemzi.

Tolsztoj *Mi a művészet?*-e, akárcsak Nietzsche könyve, *A tragédia születése*, a becsapottság élményéből indul ki, mely korok művészetét jellemzi. Bármilyen homályos legyen is a Nietzsche megidézte Apolló és Dionüosz, és bármily leegyszerűsítő is Tolsztojnak a művész „őszinteségére” és a közönség „érintettségére” való hivatkozása, e fogalmakat azért használják, hogy elhatárolják a valódi művészetet a szemfényvesztés különféle módozataitól, e fogalmaknak pedig ezen ellentét jelzése ad értelmet. Hasonlóképpen jelölik meg továbbá a szemfényvesztés formáit: ezek mindenekelőtt a véletlenszerű realizitikus elemeket halmozó olcsó naturalizmus, illetve az olcsó romantika, mely az érzések felébresztését és felkorbácsolását léptette a művészi kontroll és feloldás helyébe; s a „hatásosságra” való szüntelen törekvés, mely mindkettőt jellemzi.

IV.

Hogyan lehet leleplezni a szemfényvesztő művészetet? Nem olyan módon, mint a hamisítványokat és utánzatokat, vagyis hogy összevetjük őket a valódival, mivel ebben az esetben *nincs* ilyen valódi alkotás. Talán segít, ha ezt mondjuk: ha úgy véljük, mégiscsak arról van szó, hogy a valódi alkotással vetünk össze valamit, hozzá kell tennünk, (1) az, hogy mi számít valódinak, nem *adott*, hanem maga is kritikai megfontolás tárgya; és (2) nem azt kell kiderítenünk, hogy a mű valamiféle *másolat*. (Persze ez is *előfordulhat*, és ebben az esetben *beszélhetünk* hamisításról. A szemfényvesztés leleplezése annak megmutatását jelenti, hogy valami utánzat – nem pedig valaminek az utánzata. A hangsúly nem egy *konkrét* tárgy másolására esik, mint az utánzat és a hamisítvány esetében, hanem a valódi *hatásának* előállítására vagy valamely tulajdonságának átvételére.) Megint csak az utánzat és hamisítás eseteivel ellentétben, nem létezik egyetlen jellegzetes vonás vagy ezek körülhatárolt csoportja, mely a technikai kézikönyvekben leírható, és olyan speciális eljárások sincsenek, melyek segítségével a szemfényvesztés kideríthető és leleplezhető volna. Másról a csalók és szélhámosok, például a hamisítók és a plagizátorok *látványosan* tetten érhetőek – az impozitorról lehull az álarc a bálon, a pénzhamisítókat rajtakapják munka közben, a festőre rábizonyítják, hogy más nevével jegyezte művét, vagy maga tesz beismerő vallomást. Ilyesféle bizonyítékok nem állhatnak rendelkezésünkre annak alátámasztására, hogy egy közönség által elfogadott műalkotás svindli; lehet, hogy maga a művész sem tudja; a kritikusról pedig nem csak az bizonyosodhat be, hogy inkompetens, vagy hogy vádjai célt tévesztettek, hanem hogy maga is felültetett (vagy kihasználta) másokat; vagyis ő maga is impozitornak bizonyulhat.

Az álművészetet csak akkor leleplezhetjük le, ha magáról a tárgyról sikerül megállapítani valamit, de ehhez pontosan ugyanarra a képességre van szükségünk, mint a valódi művészet felismeréséhez. E képességünket nem szavatolja a mű által használt nyelvből való jártasságunk, mert előfordulhat, hogy mégse értjük, amit mond; nem szavatolja érzékszerveink egészséges működése sem, noha szemünkre hányhatják, hogy valamire nincs *sze-münk* vagy *fülünk*; nem szavatolja kiváló logikai készségünk sem, mert lehet, hogy nem vet-

tük észre a tárgy belső összefüggéseit vagy azt, ahogy a dolgok egymásra következnek. Talán tévesen ítéltük meg karakterét, elkerülte figyelmünket egy utalás vagy egy ellenpontosítás, esetleg félreértjük az egészet; de elképzelhető, hogy a tárgynak nincs is markáns karaktere, az utalás túlságosan is rejtett, vagy hogy a mű jelentése nem világos. Sokszor nem tudjuk, ki a hibás, a mű vagy a néző: e dilemmát nem a modern művészet termelte ki, pusztán nyomatékosította az. A kritikusnak kell rávezetni bennünket arra, hogy meghalljunk, felismerjünk valamit vagy felfigyeljünk valamire; segít megbarátkoznunk a mű karakterével, hogy átadhassuk magunkat sodrásának, kirajzolódjanak előttünk összefüggései; a kritikus mutatja meg, hogyan kell belaknunk egy művet... Hogy ez a rávezetés, segítség, közvetítés és megmutatás mit is jelent, mindig attól függ, hogy az adott kritikus hogyan vagy hogyan nem viszi azt véghez. Néha azt mondhatjuk, hogy feltárja előttünk a művet a maga (szemfényvesztő vagy valódi) mivoltában; néha azt, hogy minket leplez le a mű előtt. (Hozzá kell tenni, hogy ez utóbbi nem mindig azon múlik, tudjuk-e követni az ízlésítéletek finom megkülönböztetéseit; olykor a legalacsonyabbrendű közös emóció bevallása a leleplező.) Ennek megfelelően a kritikus haragja hol a tárgyra irányul, hol a közönségre, gyakran pedig mindkettőre. Ez a harag azonban olykor, vélhetően, a szakmájában magában rejlő frusztráció terméke. Nyomozó, ügyvéd és bíró ő egy személyben, egy olyan országban, ahol a bűnök és a hőstettek megtévesztésig hasonlítanak egymásra, s ahol a közönség következőképpen nemcsak összekeveri a kettőt, de arról sem tud, hogy elkövették-e egyáltalán az egyiket vagy a másikat; nem azért, mert nem kel híre, hanem, mert az, hogy melyik minek számít, nem határozható meg, amíg meg nem történik; amikor pedig megtörtént, nincs biztos módja annak, miképpen adhatna a kritikus erről hírt; olyan módja pedig bizonyosan nincs, amely miatt ne kelthetnék saját jó vagy rossz hírért.

A vizsgálódás egyik fonalát itt a következő kérdés kínálhatná: miért jelenti az „Ezt hallani kell!” kijelentés azt, amit jelent. Miért, hogy jelentését egy olyan szó hordozza, mely egyik érzékszervünk működésére utal, és miért a felszólító mód? Ez a párosítás önmagában is meglepő. Az embert nem szokták felszólítani arra, hogy meghalljon egy hangot, noha arra felszólíthatnak, hogy figyeljünk vagy fülel-

jünk rá. A kérdés talán ez: hogy történhet meg, hogy egy érzékszerv használatának *folyománya* vagy *eredményére* úgy gondolunk, mint az érzékszerv *aktív* munkájára – mintha az esztétikai tapasztalat nem pusztán a folyamatos erőfeszítés (tudniillik a hallgatás), hanem a folyamatos teljesítmény (tudniillik a meghallás) formáját öltené magára.

Miért – mennyire megfeszítetten – kell fülelnem, hogy meghalljam; mi van akkor, ha mégsem hallom? Az egyik válasz ez lehetne: nos, akkor nem hallom meg – ami legalább leszögezi, hogy a meghallást hiábavaló erőltetni; vagy hallunk valamit, vagy nem. Egy másik lehetséges válasz így hangzik: akkor nem *ismerném* (nem tudnám, hogy miről szól, hogy micsoda, hogy mi történik, hogy mi van benne). Ami, mintha azt jelentené, hogy a műalkotások olyan tárgyak, melyek csak *érezkeltükben ismerhetők meg*. Nem az a helyzet, mint a köznap tárgyak esetében, melyeket ismerek, *mert látok*, vagy másképpen, a látás *útján* ismerem őket (ellentétben például azzal, amiről hallok vagy amit elképzelek). Inkább azt mondhatnánk, hogy azt látom, *amit* ismerek; mi több: a látás a tudás *érzését kelti*. (Ezt a jelentést hordozza a „Seeing the point” kifejezés [kb. „felismerni a lényegét”], de az ilyesfajta felismerés köznap eseteinél, ha valamit felismerünk, akkor már ismerjük vagy értjük is; a műalkotások esetében azonban inkább úgy fogalmaznék, hogy mindez folyamatos betájolást követel.) Vagy egyenesen azt mondhatnánk: ezek esetében a megismerés egyfajta érzékszervként működik. (E kifejezés vallási vagy misztikus felhangja nem szándékos ugyan, ámde kívánatos. A vallási tapasztalattal szembeni gyanakvás alapja ugyanis azonos az esztétikai tapasztalattal szembeni gyanakvásával: azok, akik idegenül tekintenek rájuk, álságos dolognak tartják; azok, akik számára otthonos terepet jelentenek, a kvalitásukat kérdőjelezzik meg.)

Ugyanezen elgondoláshoz a következő szavakkal is megpróbálhatnánk közelíteni: az ilyen tárgyakról *beleérzéssel* vagy a *beleérzésben* alkotunk fogalmat. Ez nem ugyanaz, mintha azt mondanánk, hogy a tárgy érzések kifejezője vagy hogy az esztétikai válasz valamilyen érzésként jelentkezik. Ez utóbbiak az esztétikai tapasztalatra és ennek tárgyára vonatkozó elmélet elemei, vagy azok lehetnek; míg az, aminek jellemzésével én próbálkozom, vagy azok a jellemzések, melyekre törekszem, legfeljebb kiindulópontokat szolgáltathatnak egy

elmélethez. A „beleérzéssel fogalmat alkotni” kifejezés a következő tényekre (vagy tapasztalatokra) utal: (1) Az, amit látás vagy hallás útján ismerek, mondhatni, nem *puszta* ismeret dolga. De mennyiben több annál? Nos, ahogy mondani szokták, *meglátás* dolga. De, mondhatná valaki azt is, hogy ez nem *puszta* meglátás dolga. De mennyiben több annál? A „puszta ismeret” fordulat talán a „nem tudhatod (igazán)” fordulattal állítható párba: „Nem tudhatod igazán, milyen négernek lenni”; „Nem tudhatod, hogyan reagált a megjegyzésedre”; „Nem tudhatod igazán, mire gondolkodik, mikor azt mondom, hogy Schnabel lassú tételei nem a lassúság, inkább a végtelen hosszúság benyomását keltik.” Puszta szavakat mondasz. De a kérdés minden esetben ez: *mi fejezhetné ki ezt a tudást?* Vajon nem úgy áll-e a dolog, hogy az én tudásom akkor lesz igazi vagy több *puszta* tudásnál, amikor valamifajta érzés támad bennem vagy meglátok valamit. A kérdés ugyanis megfogalmazható így is: *mi fejezné ki ezt az érzést, vagy mutatná meg, hogy megláttad a dolgot?* A válasz pedig az lehetne, hogy most *tudok* valamit, amit nem tudtam azelőtt. (2) „Beleérezve megismerni” nem ugyanaz, mint „érintéssel megismerni”; vagyis, nem az a helyzet, hogy erre az aktusra *alapozzuk* a megismerést. Úgy is mondhatnánk, hogy az érzés itt mércéként szolgál: a skálát ugyan nem látják mások, az eredmény mégis a tudáson mérhető le, vagy tudás formáját ölti – ez a tudás valamilyen tárgyra irányul. A tárgy kiállta a próbát, s mindez meggyőződést eredményez. Ez számomra jól mutatja, miért keressük az alkalmat, hogy az ilyesfajta tárgyakhoz kapcsolódó élményeinket megosszuk másokkal. Nem pusztán azért, mert el akarom mondani, hogy is van ez velem, hogyan érzek én, azt várva, hogy a másik megerősítsen vagy magamra hagyjon, vagy bármi más történjen, ami olyankor szokott, amikor az ember feltárja valaki előtt az érzéseit. Inkább be akarok számolni neked valamiről, amit láttam vagy hallottam, amire rájöttem vagy amit megértettem, mégpedig azért, amiért az *ilyesféle* dolgokat szeretjük megosztani másokkal (mert hírt adnak egy világról, melynek mindketten részesei vagyunk, legalábbis mindketten azok lehetnénk). Azzal a különbséggel, hogy nem nagyon tudom, *hogy is mondjam el* neked; és ezért csak még jobban vágyom rá, hogy elmondjam. El akarom mondani neked, mert az a tudás, amit nem osztunk meg másokkal, nehéz teher – talán nem úgy

nehéz, mint egy ránk bízott titok vagy az, amikor félreértenek bennünket; inkább ahhoz hasonló, mint amikor nem hisznek nekünk vagy nem bíznak bennünk. Fontos, hogy mások is lássák azt, amit én látok, ahogy nem számít, ismerik-e az ízlésemet. Azért fontos, azért nehéz teher, mert ha nem vagyok képes elmondani azt, amit tudok, úgy tűnhet (talán a magam számára is), hogy valójában *nem* is tudom. *De-hogyis nem – ez az, amit látok* (és rámutatok a tárgyra). Ám ahhoz, hogy tudd, mi ez, neked is látnod kell. Művészeti élményeink leírása maga is művészet; e leírás nehézsége az alkotás kínjához hasonlatos. A művészetet gyakran magasztalják azért, mert közelebb hozza az embereket. De el is választja őket.

Természetesen esztelenség volna magunkévá tenni azon művészek listáját, akiknek művészetét Tolsztoj szemfényvesztő, lényegtelen vagy rossz művészetként utasítja el: Beethoven műveinek jó része, a teljes Brahms és Wagner; Michelangelo, Renoir; a görög drámaírók, Dante, Shakespeare, Milton, Goethe, Ibsen, Tolsztoj... Mégis van értelme annak, amit csinál: szembesít bennünket azzal a ténnyel, hogy nem könnyű találnunk és talán nem is találunk olyan műveket, melyeket számunkra való fontosságuk vagy jelentőségük avatna kanonikus műalkotássá. Pedig máskülönben honnan is tudhatnánk, hogy művészettel van-e dolgunk, vagy hogy mi teszi ezeket művészetté? Azt mondhatná valaki, hogy az ilyen kanonizált alkotások nem a mi kedvünkért léteznek. Ez Tolsztoj szerint esztelenség – olyan mintha azt mondanánk, azért tudjuk, hogy másoknak is van tudata, mert többektől így hallottuk.

V.

De olyan írásokról kezdtem el beszélni, melyek mostanság az új zenével foglalkoznak. Talán világosabban tudom elmondani, miért vezetnek vagy vezettek el engem ezekhez a szerteágazó megfontolásokhoz, ha szemügyre veszem azt a három fogalmat, melyek újra és újra visszatérnek bennük – a kompozíció, az improvizáció és a véletlen fogalmait.

Ezen írások megszaporodásának oka nagyjából a következőképpen írható le. Schoenberg (és Bartók és Stravinsky) újításait a tizenkilencedik század fokozódó kromatizmusával kialakuló válság tette szükségessé, mely végül lehetetlenné tette a komponálást a tonalitás

megszabta kereteken belül. Schoenberg megoldását a tizenkétfokú rendszer kimunkálása jelentette, mely végső soron a kromatika destruktivitásán annak teljes elfogadásával kísérelt meg túlhaladni, egy szigorúan visszatérő totális kromatikus rend belső lehetőségeit kutatva. A történeti vonatkozásokon túl a döntő pont az, hogy a kompozicionális központok vagy metszéspontok elrendezését többé nem köti semmilyen elv – például egy hangnem „dominánsának” meghatározása –, s ebben a helyzetben annak felfedezése vált sürgető problémává, hogy mi vehetné át a tonalitás adta szerkezeti funkciók szerepét. Schoenberg tizenkétfokú „sorait” és ezek műveleteit, melyből a rendszer összeállt, a hangmagasságok (pontosabban a hangmagasságok jól ismert tizenkét osztályának) elrendezése és műveletei adták. A zeneszerzők 1950 táján jutottak el odáig, hogy nemcsak a hangmagasság, hanem a zenei anyag más elemei is alávethetők a szeriális elrendezésnek és ezek schoenbergi transzformációinak – a ritmus, az időtartam, a hangeloszlás, a hangszín, a dinamika stb. váltakozása. Ámde ily módon, a hangmagasságok, ritmusok, hangszínek, dinamika stb. adott soraival és az ezeken végrehajtandó transzformációk tervével a darab már kész is, vagy inkább meg van határozva; mint mondani szokták, totálisan szervezett. Már csak a szabályokat kell lefordítanunk a nekik megfelelő zenei hangokra és értékekre, és kész is vagyunk. Hogy ennek az eljárásnak az eredményeként zene születik-e, az kérdéses, de filozófia bizonyosan. E filozófiára pedig az jellemző, hogy a kompozíció, a véletlen és az improvizáció fogalmaira hivatkozik.

E fogalmakat nem mindig azonos motiváció vagy szükséglet hívja elő. John Cage írásaiban a véletlen kimondottan a művészet és a kompozíció tradicionális fogalmait kívánja *felváltani*; úgy tűnik, mintha a zeneszerző lemondása az anyaga fölötti kontrollról a szabadság és felismerés lényegibb szabadságát kínálná anélkül, mint amire a pusztán művészi kísérletezés képes. Ezzel szemben a „totális megszervezés” védelmezői szerint a véletlen és az improvizáció arra hivatott, hogy a művészet és a kompozíció fogalmait *megőrizze* a zene számára; mint mondják, a zeneszerző ugyan csupán művének kezdeti feltételeit határozza meg, az elrendezés, melybe a továbbiakban már nincs beleszólása, maga teremti meg azt a fajta spontaneitást és váratlanságot, melyet a művészet tapasztalatához társítunk; mégpedig azért, mert

(a) előre nem látható kombinációkat hoz létre, vagy mert (b) olyan instrukciókat foglal magába, melyek lehetőséget nyújtanak az előadónak a szabad választásra, vagyis az improvizálásra. Nincs is abban semmi meglepő, hogy a determinizmus tudatosítása a szabadság, a választás és a felelősség lehetőségeinek filozófiai vizsgálatára ösztönöz. Míg azonban korábban a felelősség megőrzése volt fontos a determinizmus ellenében, ezek az új elgondolások a választás szabadságát kívánják megőrizni a felelősségről való lemondással (s csak a „választás” aktusának felelősségét tartják meg).

Hallgassuk csak, hogyan ír erről Ernst Krenek, hosszú évekig Schoenberg hűséges tanítványa, aki a totális megszervezés egyik jelentékeny szószólójává vált.

„Az »ihletet« általában és hagyományosan nagy becsben tartják, mint a művészeti teremtés első számú forrását. Nem szabad elfelejteni, hogy az ihlet meghatározása szerint szorosan összekapcsolódik a véletlenel, hiszen ez az a dolog, amit semmilyen módon sem lehet kontrollálni, előcsalogatni vagy előkészíteni. Egyszerűen eszünkbe ötlük, ölünkbe pottyann valami (ahogy azt a német *Einfall* szó jelzi) hivatlanul, váratlanul, formát öltve, a semmiből. Ez nyilvánvalóan megfelel a véletlen meghatározásának, amennyiben az »mindennemű magyarázat hiánya arra nézve, hogy egy esemény miért megy végbe így, nem pedig úgy«. Igazság szerint a zeneszerző gyanakvással kezd tekinteni saját ihletére, mivel az egyáltalán nem olyan ártatlan, ahogy korábban gondolták, hanem az emlékezet, a hagyomány, a tanulás és a tapasztalat összessége által meghatározott. Hogy e szellemárnyak diktátumát elkerülje, a zeneszerző egy személytelen mechanizmust hoz létre, mely az előkészített minta szerint váratlan helyzetekkel szolgál számára... a teremtő aktus olyan porondon megy végbe, amelyre korábban egyáltalán nem gondoltak, nevezetesen szeriális megnyilatkozások létrehozásával... Azt, ami ezután történik, a mechanizmus kiválasztása szabja meg, anélkül, hogy közelebbről meghatározná, s így az előre megtervezett műveletek tudattalan eredménye lesz. A váratlant szükségszerűség eredményezi. A meglepetés beépített elem.” (*Extent and Limits of Serial Techniques, Musical Quarterly*, XLVI, 1960, pp. 228–229.)

Mindez nem komoly, de komolyan értendő, mi több, szimptomatikus – miképp szimpto-

matikus az is, hogy Krenek írásának elején azt találja mondani, hogy a tizenkéthangú technika „a szeriális zene speciális- vagy határ- esetének tűnik, ahogy a newtoni mechanika bizonyos értelemben korlátozott kifejezése a speciális relativitáselméletnek, ez utóbbit pedig az általános relativitáselmélet korlátozott kifejezésének mondják.” (Figyeljünk fel a „tűnik” kifejezés tudományos óvatosságára.) Azt hogy az emlékezet, a hagyomány, a tanulás és a tapasztalat összességét megannyi szellemárnyak láttatja, komolyan lehet venni. A maga módján komolyan vette ezt Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Emerson, Ibsen, Freud és az elmúlt száz év jelentősebb költőinek és regényíróinak többsége. Ez nem csupán modern probléma; mondhatni, a modernizmus problémája ez, törekvés arra, hogy minden egyes műben véghezvigyünk valamit, amit korábban senki, mivel az, amit ismerünk, nem elégít ki bennünket. A tragédia régi témája az, hogy tetteinkkel előre nem látott felelősséget veszünk magunkra, s ilyenkor csak a bölcs erkölcsi megfontolás kínál mentséget és kovácsol helyzetünkéből erényt. Krenek e témát komédiává változtatja, amennyiben az általunk hozott döntések következményeit akaratumk és érzelmeink megtestesülésének tekintjük ugyan, de általában véve nem érzékeljük bennük saját felelősségünket. Mint mondja, „a zeneszerző gyanakvással kezd tekinteni saját ihletére”, de nyilvánvalóan nem gondolja komolyan azt, amit e szavak jelentenek, vagyis hogy a zeneszerzőt (mondjuk Lutherhez vagy Lincolnhoz hasonlóan) magával ragadja egy eszme, mely kínzó kétségét ültet el benne. Krenek számára valójában az vált kétséggé, hogy a zeneszerző képes-e egyáltalán bármilyen eszmét is a sajátjának érezni. A hagyomány elutasítása Krenek romantikussá teszi, de olyan romantikussá, akiben az egyén belső erőforrásai nem ébresztenek semmiféle tiszteletet vagy reményt; a szabályokhoz való ragaszkodása viszont klasszikussá avatja, ámde olyan klasszikussá, akiben nem ébreszt tiszteletet vagy reményt kulturális konvencióinak tárháza.

Itt nem annyira a Krenek-féle filozofálás buktatóit vagy szimptomáit szeretném számba venni, inkább csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy az effajta teoretizálás jellemző az új zenéről szóló írásokra – mégpedig, mint arról szó volt, a mű megalkotásának során használt eljárások tisztán technikai leírásával váltakozva. Maga e tény azt sugallja, hogy (1) az ilyen művek nem kritizálhatók úgy, ahogy a tradici-

onális művészet, hanem egészében kell elfogadnunk vagy elvetnünk mint művészetet; és hogy (2) az ilyen művet csakis filozófiája élteti. Ebből viszont az következik, hogy az ilyesfajta alkotások létrehozásának vagy befogadásának erőfeszítéséért cserébe maga a műalkotás nem nyújt kellő kielégülést, s e kielégülést abban a filozófiában találhatjuk meg, mely egyedül látszik igazolni és jelentőséggel felruházni e műalkotás létrejöttét. Nem azt mondom, hogy ez a tevékenység valójában jelentéktelen, vagy hogy semmilyen módon nem igazolható, csak azt, hogy a Krenek-féle filozofálás nem ad számára igazolást, és nem lenne szabad ezt felhasználni az esztétikai megítélés elhárítására. (Cage teoretikus írásaira, melyeket sokszor igencsak tetszetősnek találok, nem vonatkozik az efféle bírálat, mivel Cage nyilvánvalóan nem gondolja, hogy a nyomában megszülető mű jelentékenyebb, mint maga az elmélet, s ez utóbbi nála nem igazolja a művet, hanem a mű mintegy az elmélet illusztrálása. Az, hogy műveit zeneként adják elő – nem pedig egyfajta paraszínházként vagy paravallásos gyakorlatként –, az megint csak a korunkra jellemző zűrzavarra utal. Mindez nem érvényes azokra a műveire, melyek kimondottan tánc kíséretére íródtak.)

Mint mondtam, nemcsak a filozófia *ilyetén való* felbukkanása jelentőségteljes itt, hanem szükségképpen tartalma is. Most azt a kérdést teszem fel, vajon miért kerül elő szükségképpen a véletlen és az improvizáció fogalma a kompozíció kérdése kapcsán; minek a magyarázatául szolgálhatnak?

VI.

Mi a kompozíció, mit jelent komponálni? Rendben lévő válasznak tűnik azt mondani: „Azt jelenti, hogy létrehozunk valamit, egy sajátos tárgyat.” A kérdés ekkor az, „miféle tárgyat”. „Egy műalkotást” – válaszolhatjuk. Már csak azt kell tudnunk, miféle tárgy is egy műalkotás. Adjuk ennek minimális meghatározását: „Olyan tárgy, mely az embereket érdeklí vagy érdekelheti, amely leköti és foglalkoztatja vagy lekötheti és foglalkoztathatja őket.” Csakhogy az embereket sok dolog lekötheti: játékok, rejtvények, rejtélyek, botrányok... Valamit azért mégiscsak mondtunk ezzel, mert nem *minden* ember alkotta tárgy ilyen. A probléma, a művészi – ha úgy tetszik, kísérleti – probléma épp annak kiderítése, hogy mi az,

ami a művészethez hasonló módon köt le bennünket. Vajon el tud valaki ugyanilyen érdeklődéssel merülni egy gombostű vagy egy öszszegyűrt zsebkendő szemrevételezésében? Tegyük fel, hogy van, aki igen. Mindez, úgy mond „ízlés dolga”? Lehet, hogy azt fogjuk gondolni erről az emberről, hogy hiányzik egy kereke (vagy talán csak úgy tesz, mintha hiányozna), de éppenséggel elgondolkozhatunk azon is, vajon mit *láthat* bennük. Azt szeretném hangsúlyozni, hogy ez a két lehetőség áll előtünk. A szituáció magyarázatot igényel, ahogy az is, ha valaki Mozartot hallgat, keresztretjvényt fejt vagy baseball-meccset néz. A két lehetőség – „ez nem komplett” (vagy csak szórakozik velünk vagy be van löve stb.), illetve a „mi lehet ebben a dologban?” – közti vagylagos választás az, amivel egy-egy új művészeti fejlemény szükségképpen szembesít bennünket. (A forradalmi fejlődés a tudományban más jellegű: nem azért, mert az új fejlemény érvényessége azonnal bebizonyosodik – lehet, hogy ez nem egészen úgy történik, ahogyan feltételezzük –, hanem azért, mert a szakmai közösség könnyebben tudja kiszűrni a bolondokat és a csalókat a tudományban, mint a művészetben; továbbá azért, mert ha az újító eredményei érvényesek, akkor ezek *eo ipso* a szakmai közösség *többi tagjának munkájában* is érvényesek maradnak.) Ámde a műalkotások nem csupán érdekelnek és lekötnek, hanem meg is indítanak bennünket; nem csupán foglalkozunk velük, hanem fontosak is a számunkra, foglalkoztatnak bennünket; különleges módon viszonyulunk hozzájuk, olyan értéket tulajdonítunk nekik, amelyet az emberek csak más embereknek szoktak – és ugyanolyan hévvel tudjuk ostorozni is őket. *Jelentenek* valamit számunkra, nemcsak oly módon, ahogy a kijelentések, hanem úgy, ahogyan az emberek. Vannak, akik efféle tárgyak létrehozásának szentelik, s olykor áldozzák életüket, csak hogy elérjék ezt a hatást; és mi nem tartjuk ezért bolondnak őket. Ezekhez a tárgyakhoz nem pusztán azért közelítünk, mert önmagukban véve érdekesek, hanem mert alkotójuk érezhetően rájuk nyomta a bélyegét – így aztán olyan kategóriákat használunk róluk beszélve, mint szándék, személyes stílus, érzés, őszinteség, hitelesség, invenciózusság, mélység, mesterkedtség stb. A szándék kategóriája

ugyanolyan nélkülözhetetlen (vagy nélkülözhető, de ez ugyanazokkal a következményekkel jár) a műalkotásokról beszélve, mint amikor az emberek tetteiről és szavairól beszélünk: enélkül nem érthetnénk meg őket. Egy szóval, ezek nem természeti, hanem *művi* (vagyis teremtett, kigondolt és kimunkált) alkotások. A különbség csak az, hogy a szándékra való hivatkozás nem szolgál felmentésül vagy igazolásként, mint másutt. Egy mű alakulását úgy követjük nyomon, mint azt, amit valaki mond vagy csinál. De nem azért, hogy meglássuk, mi sül ki belőle, vagy mert bizonyos tanulsággal szolgál számunkra, hanem hogy megértjük, amit mond, hogy lássuk, mit tudott kihozni valaki ebből az anyagból. A műalkotás nem fejez ki valamilyen konkrét szándékot (mint a kijelentések), és nem is valószínűleg megvalósít valamilyen konkrét célt (ahogy a technológiai eljárások és a morális cselekvés), hanem, mondhatni, annak a ténynek az ünneplése, hogy az emberi szándék képes az élet formálására (hogy az emberek szabadon dönthetnek, ha úgy tetszik), és hogy az emberi tettek koherensek és hatékonyak lehetnek egyáltalán a természet közömbössége és a társadalmi determináció közepette. Úgy vélem erre gondolt Kant, mikor a műalkotásokban megtestesülő „cél nélküli célszerűségről” beszélt.

Ezek a megjegyzések jutottak eszembe a kompozícióról mint *megkomponált* tárgyról beszélve. A véletlen és az improvizáció fogalmainak természetes helye van ebben a szemléletben: az improvizálás valamint a véletlen adta lehetőségek meglátásának és megragadásának képessége és kockázata* hasonlatos ahhoz a tevékenységhez, mely a kompozícióhoz vezet. Valójában úgy látszik, hogy e két erény szükségeltetik a koherens és sikeres cselekvéshez. Az „erény” szót abban az értelemben használom, ahogy szerintem Platón és Arisztotelész: olyan képességet értek rajta, mely lehetővé teszi számunkra a sikeres cselekvést, azt, hogy bejárjuk a késztetéstől és a szándéktól a megvalósításig vezető utat. A bátorság és a mértékletesség azért erény, mert az emberi vágyakból és a szándékokból nem minden esetben lesznek világban munkáló tettek, s cselekvéseink során veszélyekkel és tévutakkal találkozunk, melyek bátorság és mértékletesség híján meghiúsítják vágyaink és szándékaink

* Az eredetiben „capacities for...taking and seizing chances”. Cavell a „chance” szó jelentéskörét kihasználva itt és a továbbiakban egymásra vetíti a véletlen és a kockázat képzetkörét. (A ford.)

megvalósítását. Egy olyan világból, melyben megkaphatnánk mindent, pusztán azért, mert vágyunk rá, nemcsak a koldusok hiányoznának, hanem mindenféle emberi aktivitás is. Egy cselekvés sikerét más ismerős tényezők is fenyvegtetik: az előkészület vagy előrelátás hiánya; a legkézenfekvőbb természeti vagy társadalmi források (egy fegyver, híd, bunker, két segítő kéz) felhasználásának elmulasztása; véghezvitelének legjobb módszeréről vagy útvjáról való tudás hiánya. Az előbbi veszélyeken való átlábaláshoz invencióra és képzelőerőre van szükség, az improvizáció képességére; az utóbbi leküzdéséhez a véletlen adta lehetőségek meglátásának és megragadásának merész-ségére.

A művészet világában mindenki maga vállalja a veszélyt és a kockázatot – és ennek tárgyait olyan fogalmakkal jelzi, mint feszültség, probléma, megbillent egyensúly, szükségszerűség, sokk, meglepetés... És ebben a világban mindenki szerencsét próbál és kihasználja ezeket a lehetőségeket, hogy a veszélyeken átverekedve magát, nem várt révbe érjen – és kielégülésről, nyugalomról, megkönnyebbülésről, emelkedettségről és látomásról beszéljen... Ebben a világban továbbá céljaink elérésének eszközei nincsenek kéznél, nem állnak készen. Ezeket magukat is szükségképpen *ahhoz* a veszélyhez és *ahhoz* a megkönnyebbüléshez kell szabnunk – ezért beszélhetünk invenciózuságról, ötletességről vagy éppen utánzásról, közhelyességről, akadémiázásról. A menekülés vagy a célhozérés *módja* a művészetben épp olyan fontos, mint maga a célhozérés; voltaképpen ez a mód adja ki a célt – ezért mondjuk kialakított eszközeinket mesterinek, elegánsnak, kifinomultnak, mélynek....

Azt mondtam, hogy a művészetben a kockázat mindig személyre szabott. Csakhogy az ember ezt a kockázatot természetesen szeretné megosztani másokkal. S mivel a kockázat mégiscsak a miénk marad, és másokkal való megosztása nem erőszakon vagy tekintélyen, hanem vonzerőn és ígéreten alapul, ez a megosztás a legszigorúbb kötelezettséget rója ránk: *minden* kockázatnak értékesnek kell mutatkoznia, a feszültség minden próbatétele feloldáshoz kell vezessen, a figyelem és a szenvedély minden igényének ki kell elégülnie – a kockázatnak, amiről a benned bizók mit sem tudnak, olyan értékeket kell feltárnia előttük, melynek létezéséről fogalmuk sem volt. A művek létrehozása, lévén másokat is érintő emberi tevékenység, olyan kötelezettségekkel jár,

mint bármilyen más tevékenység. Az erkölcsi törvények alól ugyan kivonja magát, de nem a kötelezettségek elkerülésével, hanem azáltal, hogy szabadságában áll csak azon kötelezettségeket választani, melyeket magára kíván vállalni. Ily módon a művészet az emberi lét azon tehetetelét enyhíti, hogy számonkérhető rajtunk minden, amit teszünk és az, amilyenek vagyunk, akár tehetünk róla, akár nem. A művészet önfeledt énekelésre és táncra készlet bennünket, olyan tetteket vitet végbe velünk, melyek következményei, kötelezettségei és kívánalmi magában az aktusban teljesülnek. A kötelezettség és számonkérhetőség ezen választásában rejlő szabadság ára az e kötelezettségeknek való szigorú megfelelés és ama megfontolások felszabadítása, melyek nem tartoznak a pusztá moralitás hatókörébe. Leteszünk arról, hogy mentegetőzzünk, magyarázódjunk vagy mentségeket keressünk kudarcaink miatt; a kudarc ára pedig nem lelkiismeretfurdalás és rekompenzálás, hanem a koherencia teljes elvesztése.

Az improvizáció fogalma, ellentétben a véletlen/kockázat fogalmával, bevett s a zenetörténetikusok és zenetörténészek által használt fogalom. Egy népzenevel foglalkozó kutató e fogalom segítségével magyarázhatja azon kultúrák vagy csoportok zenei tevékenységét, melyekben nincsenek hivatásos zeneszerzők és céljuk sem valamiféle művészi alkotás létrehozása; a komponált (lejegyzett) zene körében pedig az improvizációra, egészen a legutóbbi időkig, úgy tekintenek, mint ami az előadás bizonyos pontjain – a kádenciák kiválasztásában, a díszítés alkalmazásaiban, a számozott basszus megvalósításában – nélkülözhetetlen. Ezekben az esetekben a fogalom nem magyarázattal szolgál, pusztán olyan történeti, vagyis nem kompozicionális tényezők megnevezésére, melyek függetlenek attól, hogy a kritikus milyen esztétikai mozzanatokat fedez fel a zenei anyag elemzése vagy értelmezése során.

Én jóval általánosabb értelemben használom ezt a fogalmat. Az improvizáció nálam a zene bizonyos általános jellemzőire utal. Talán a következőképpen világíthatnám meg, mire is gondolok. Úgy vélem, sok zenemű, különösen a Beethoven előtti hallgatása esetében felmerülhet bennünk az, hogy ezeket a darabokat improvizálták. Ennek nem mond ellent összetettségük vagy egyfajta bonyolultságuk. (Ismeretes, hogy Bach bármilyen témára tudott kettős fűgát rögtönözni.) Nem arra gondolok persze, hogy egy kórus vagy egy szim-

fonikus zenekar improvizálhatná az általa előadott zenét; épp ellenkezőleg, maga a csoportos improvizáció rendelkezik egyfajta sajátos *hangzással*. Másfelől az improvizáció jelentését nem szeretném egyetlen előadó játékára korlátozni. Talán segíthet valamit, ha azt mondjuk: a kérdéses zenében hallani lehet, hogy a kompozíció miképpen *függ össze* az improvizáció folyamatával vagy alakul ki ismerős módokon belőle; mintha a zeneszerző által kialakított részek újrajátszásai vagy dramatiszálásai volnának annak, amit sikerült improvizációi során fedezett fel – miközben befejezéssel látja el és állandó formát ad neki, melyet az alkalom megkövetel, a közönség pedig elvár, a darab lényegét mégiscsak ezek a felfedezések adják. Ha ebben megállapodhatunk, tovább vihetjük a dolgot. Beethoven fejlődésének egy pontján túl ez a lehetőség elképzelhetetlenné válik. (Ezen nem a Beethoven utáni zene *egészét* kell érteni. Chopin és Liszt kétségkívül improvizatorikus az általam használt értelemben; akár csak Brahms intermezzói, szimfóniái azonban nem; talán a korai Stravinsky is ide tartozik, de újabb művei nem.)

Vajon mi ennek az oka? Eléggé nyilvánvaló, hogy hagyományosan csak a közös formulák által teljességgel meghatározott kontextus keretein belül lehet mód az explicit improvizációra – legyen szó akár az irodalom nagy eposzairól (melyeknek „szóbeli, formula-szerű” jellege tény), az ősi kínai festészetről, a keleti zenéről, a commedia dell’artéről vagy a jazzről. Ha paradoxnak tűnik az, hogy épp a formulákra való ráhagyatkozás nyit teret a legteljesebb spontaneitásnak, ennek nem annyira e jelenségek rendszeréhez van köze, mint inkább esztétikai elvárásaink újabban végbemennő forradalmához. Mi következik ebből? Az, hogy a kontextus, melyben valamilyen zenét improvizatorikusnak hallunk, olyan, amelyben a használatos nyelv és a konvenciók kellőképpen ismerősek vagy nyilvánvalók (vagy azért, mert egyszerűek, vagy azért, mert teljes uralhatóságot vagy áttekinthetőséget tesznek lehetővé) ahhoz, hogy a hallgató vagy az előadó előtt egyetlen pillanatra se legyen kétséges, hol is tartunk éppen és merre haladunk; minden problémának van megoldása, s ez lehetővé teszi az invenció ismerős formáinak használatát; a hibák észrevehetőek, sőt olykor véletlen lehetőségek forrásai; s mivel a véletlen köre körülhatárolt, egyik lehetőség sem ér bennünket készületlenül, s mindegyikre van ihletett vagy sablonos válaszunk. Beethoven

kései műveiben azonban, úgy tűnik, mintha cselekvési szabadságunk már nem a spontaneitás lehetőségén múlna; egy *adott* hiány vagy szükséglet improvizatív kezelése már nem eleendő. A cselekvés és a kommunikáció egésze vált problematikussá. Már nem az a kérdés, hogyan érd el azt, amit akarsz, hanem annak felismerése, hogy mire volna szükséged. Más szóval: a konvenció egészére immár nem úgy tekintünk, mint a múlt megbonthatatlan örökségére, inkább egyfajta folyamatos improvizációnak látjuk, olyan kérdésekre adott válaszoknak, melyeket már nem értünk. Mai mondanánk, *személyes* megnyilvánulásaink egyikeként jelentését sem közvetítik a mindnyájunk által ismert konvenciók és formulák. A szlogenek, a fizetett hirdetések, az ideológiák, a pszichológiai hadviselés, a tucataruk korában, amikor a szavak elvesztették kapcsolatukat eredetükkel vagy tárgyukkal, és egy fonografikus kultúrában, melyben a zene az álmodozáshoz, a csókolózáshoz, a zuhanyozáshoz vagy a fogmosáshoz asszisztál, három lehetőség áll előttünk: a csend, a nihil (a közösnek tekintett jelentések értékének mindenestől való tagadása) vagy olyannyira személyes megnyilvánulások, melyek megteremtik ugyan a kommunikáció lehetőségét, de lehetetlenné teszik a konvencióra való hagyatkozást – és esetleg újabb konvenció forrásává lesznek. És persze a legvalószínűbb az, hogy mindezek még a kommunikáció látszatát sem teremtik meg. Mindenesetre úgy tűnik, ezek azok a választási lehetőségek, melyeket az általam ismert modern műalkotások kínálnak. Azt mondhatnám, hogy Schoenberg, Stravinsky és Bartók a konvenció újrateremtésének útját választotta, míg Krenek és Stockhausen a maguk totális hangszervezésével a nihilizmust.

VII.

Az improvizáció és a véletlen komponálásbeli szerepéről adott fenti vázlatos jellemzésem nyilvánvalóan nem vág egybe az új zene ideológiájával; ez a jellemzés azonban talán rávilághat arra, mi is ez az ideológia. Amikor egy kortárs teoretikus a *véletlenhez* folyamodik, nyilvánvalóan nem a lehetőségek meglátásában és megragadásában rejlt kockázatra gondol. Nem azért teszi, hogy a komponálás aktuására irányítsa rá a figyelmet, hanem hogy tagadja azt; azt akarja hangsúlyozni, hogy az,

amit élénk tár, nincsen megkomponálva. Elképzelése egyedül csak az övé, nincsen többes száma; nem konkrét aktusok magyarázatára szolgál, hanem metafizikai elvként, mely életének és egész művének vezérfonalát adja. A véletlen segítségül hívása olyan, mint mikor hajdan a művészek a múzsát hívták segítségül, és ugyanarra is szolgál: azt jelzi, hogy a művész csupán *közvetítője* a műnek, nem *forrása* – értéke vagy autoritása nem saját erejétől és szándékaitól függ. A múzsza segítségül hívása azonban arra szolgál, hogy a művész olyasvalaminek adhasson hangot, ami minden emberben közös, amire mindenkinek van füle; a véletlen beszéde viszont lemond arról, hogy bárminék is hangot adjon – nincs mit mondani. (Mára ez a népszerű modernizmus kliséjévé vált.) A komponálásról való effajta lemondást talán érdemes összehasonlítani azzal a móddal, ahogy a modernista festészet mond le a kompozícióról. „Én nem komponálok” – jelentette ki a kortárs angol szobrász, Anthony Caro. Bármit értett is ezen, kulcsmondatnak tűnik az absztrakt expresszionista festészetre vonatkoztatva és arra, ami utána következik.³ Ha egy csurgatásos Pollock-festményt veszünk szemügyre, vagy egy olyan vásznat, melyet nyolc párhuzamos festékcső tölt ki, és mi a *kompozíciót* keressük benne (egyensúlyt, formát, a részek egymásra vonatkozását stb.), az, amit találunk, neveltségesen kevés: egy gyerek meg tudná csinálni; mi is meg tudnánk csinálni. Amennyiben mindez művészet, a kérdés a következő: milyen szemmel kell ezt néznünk? Mit művel itt a festő? A problémát, mondhatni, itt nem az ihlet előli menekülés jelenti, hanem annak megválaszolása, hogyan is érezhet valaki késztetést arra, hogy *ezt* csinálja, miért gondolja szükségesnek és kielégítőnek *ezt*, hogyan *gondolhatja* ezt. Tegyük fel, arra a következtetésre jutunk, hogy *ezt* nem gondolhatja így. Ez azt fogja jelenteni, hogy nem tekintjük művészetnek, amit csinál, őt pedig nem tartjuk művésznek; mivel nem gondolhatja komolyan azt, amit csinál, felülteti az embereket. De honnan tudhatjuk ezt?

Megjelölve azokat a pontokat, ahol a zeneszerzők hagyományosan ráhagyatkoztak az improvizációra (kádenciák, számozott basszus

stb.) azt is mondhattam volna, hogy a komponisták ezeken a pontokon szabad teret hagytak az előadónak. Kétségtelen, hogy századunk első évtizedeiben a zeneszerzők partitúrái és utasításai egyre explicitebbé váltak, mind kevesebb és kevesebb teret engedve az előadónak. Annak, hogy az improvizáció az új zenében is helyet kap, egyik oka az, hogy ezáltal *némi* szabad tér nyílik az előadó számára azon komplex és gyakori megkötöttségek (meglehet, hogy a rendkívüli gyorsasággal egymásra következő hangjegyek mindegyikének más és más a tempója, dinamikai jelzése és tempóváltási utasítása) közepette, melyek szinte betartathatatlanként a gyakorlatban. Vajon a „valami teret hagyni az előadónak” kifejezés használatát az sugallja, hogy egy olyan „teljes” lejegyzés eszméje lebeg a szemünk előtt, mely minden alternatívát kizár, kivéve azt, ami az előadóé? És vajon a „nem hagyni semmi teret” legszerencsésebb esete az, ahol a zeneszerző közvetlenül az „előadójára” szabja zenéjét, s ekképpen nincs szüksége közvetítőre önmaga és a közönsége között? Mi volna a jelentősége ennek az áthelyezésnek? A zeneszerzőt mindenestre megkímélhetné attól, hogy rossz előadásokat kelljen végigszenvednie, és esetleg azt is nyereségnek tekintheti valaki, hogy minden előadás egyforma lesz. De mindez talán azt vonná maga után, hogy az ily módon készült zenével kapcsolatban nem beszélhetnénk többé „előadásról”; éppúgy nem tudnánk mit kezdeni ezzel a fogalommal, ahogy a moziban. (Az ember azért megy moziba, hogy megnézzze, hogyan játssza Garbo Camille szerepét, nem azért, hogy megnézzze, hogyan játsszák a *Camille* című filmet.) Lehet, hogy ebben az esetben az embert a zenedarabok „hangosítása”, „első lejáttszása” és „újrájátszása” vonzáná a koncerttermekbe. Ezzel együtt más zenei intézmények is radikális változáson mennének át, például a zenei tanulmányok, a konzervatóriumok intézménye, az, hogy minek az elsajátítására és gyakorlatára van szükség ahhoz, hogy valaki zeneszerzővé váljon. Egyáltalán, zeneszerzőknek neveznénk még ezeket az embereket? Ez természetesen attól függ, milyen kép él bennünk a zeneszerző tevékenységéről. Azt, akinek például tevékenysége kime-

³ E mondat fontosságára Michael Fried hívta fel figyelmemet, aki Caróról írt tanulmányában idézi (*The Lugano Review*, 1965). Lásd még Fried *Three American Painters* című esszéjét Noland, Olitski és Stella műveinek 1965 tavaszán a Fogg Museumban rendezett kiállításának katalógusában, és *Jules Olitski's Paintings* című írását, *Artforum*, 1965. November.

rül Krenek „kezdeti választásaiban”, ezek következményeit pedig elfogadja, azt hiszem, nem neveznék annak; abban az esetben viszont, hogyha ezzel is kezdi ugyan a dolgot, de mi abban a hiszemben vagyunk, hogy az eredményt mérlegeli, aszerint, hogy kielégítő-e a számára – még ha nem tudjuk is (és ő sem), mi okozza a kielégülést –, nos, ebben az esetben talán zeneszerzőnek neveznék. Amennyiben nem tekintjük zeneszerzőnek, azt jelentené ez, hogy a komponálás fogalma elválaszthatatlan az előadás fogalmától? Mindez arra utal, hogy korántsem világos, mi elválaszthatatlan és mi választható el a zene fogalmától.

Nem habozom viszont leszögezni, miután felidéztem, mit is sugall az improvizáció gondolata, hogy az, amit Stockhausen *Klavierstück XI* című műve (melyben az előadónak tizenkilenc töredékből kell választania és ezeket variálnia) megkíván, nem improvizáció. (A fogalmat itt elsősorban azért nem tartom alkalmazhatónak, mert ez esetben nincs semmi, ami az előadás *célját* adná.) Ha improvizációnak neveznénk, azzal az improvizáció nyújtotta valóságos kielégülést a spontaneitás álmával helyettesítenénk – a szervezetség álmának párjával, melynek kiegészítésére hivatott; amiképpen Krenek-nél a fizika fantazmagóriája lép a tudás valódi örömeinek helyébe. Továbbá, mivel az improvizáció a konvenciók közösséget implikálja, azt feltételezi, hogy egy szempillantás alatt eleven közösséget teremthet. Hasonló a helyzet akkor is, amikor az ilyen fajta művek grafikai szépségét dicsérik. Kétségkívül kellemes látványt nyújtanak a szemnek, ahogy egy Chopin-, egy Bach- vagy egy középkori kézírásos kottát is jó elnézegetni. Mikor a szervezetséget ezzel a kétségkívül előnyös tulajdonságával propagáljuk, mintha azt feltételeznénk, hogy akaratunkon kívül képzőművészekké válhatunk. Mindez a művészi alkotás folyamatának ugyanazt a megvetését fejezi ki, mint mikor valamit zeneileg szervezettek (sőt totálisan szervezettnek) mondunk, függetlenül attól, hogy milyen hatást tesz, vagy kellene tennie a fülre.

VIII.

Miért, hogy az ily módon létrehozott zene filozófiát szül, nem pedig gúnyos nevetést vagy ellenségességet? Persze ezt is. Mégsem maradhatott a dolog ennyiben, mert senki sem tudta *bebizonyítani*, hogy ez nem zene. Persze hogy

nem, hiszen nem tudjuk, hogy a „bebizonyítani valamiről, hogy zene (vagy nem az)” értelmes vállalkozás-e egyáltalán, vagyis nem igazán van értelme azt mondani, hogy senki sem tud eleget tenni neki. (*Mi az*, amire senki sem képes itt?) Mindazonáltal néhány zeneszerzőnek, véleményem szerint, meglehetett az a nagyszerű érzése, hogy élete e behatárolhatatlan vállalkozás megvalósításán áll vagy bukik. Hogy miért? Mert ezek a produktumok mégiscsak bizonyítani látszottak valamit, azt nevezetesen, hogy az ily módon létrehozott zene (vagy micsoda) megkülönböztethetetlen, legalábbis nehezen különíthető el a hagyományos módon létrehozott zenétől – attól, amelyet zeneszerzők, tehát művészek teremtenek belső szükségletből, keserves munkával kiküzdött inspirációikra és technikai tudásukra hagyatkozva –, következésképpen összetéveszhető vele, s így a helyére is léphet. (Ez is van olyan jó, és sokkal könnyebb létrehozni.) És bizonyítani látszott azt is, hogy a modernizmus kritikáinak végül is igazuk volt: akármit mondtak is a művészek és az esztéták a művészet belső és egymásra épülő fejlődéséről, úgy tűnik, mindez egyfajta tisztán mechanikus tevékenységhez vezetett el, melynek nincsen *zenei* jelentősége, egy gyerek is meg tudja csinálni. Ugyanezt vagy valami hasonlókat mondtak Beethovenről, Stravinskyről és a művészetek történetének valamennyi *avant garde*-járól. A probléma csak az, hogy egyetlen gyerek sem *csinált* ilyesmit, és *néhány* ember nyilvánvalóan *zenei* jelentőséget talált benne. Saint-Saëns nem ülte végig a *Tavaszi áldozat* premierjét. Ravel és a komolyabb fiatal zeneszerzők viszont a helyükön maradtak, és meg lettek győzve. De most már egy gyerek is csinálhatja ilyet, vagy csinált is már, és egy gyerek is éppúgy érti, mint bárki más – bizonyítsa be valaki, hogy nem így van. Úgy hiszem, nagyon jellemző a modernizmusra és annak „permanens forradalmára” az, hogy közönsége a lázadások, kivonulások és botrányok híres epizódjait ismételteti, melyek végigkísérték történetét. Mintha kiirthatatlan lenne bennünk az a *készítés*, hogy valamit humbugnak kiáltunk ki és dűltan távozzunk a színről, de a lehetséges következményektől való félelem mégis elnyomná ezt a készítését. Emlékezzünk csak Saint-Saëns-ra: ő azt mondta, hogy a király meztelen, és a történelem aztán őt vetkőztette meztelenre. A nyárspolgár közönség nem engedheti meg magának, hogy elismerje az újat; az *avant garde* közönség nem engedheti meg magának,

hogy ne ismerje el. Ez a patthelyzet azt jelzi, hogy ez is, az is ízlésének és félelmeinek foglya, s az egyik elutasításából vagy a másik elismeréséből egyetlen művész sem szűrhet le sokat munkájának értékére nézve.

Lehet, hogy ez a két tábor lefedi a közönség egészét, lehet, hogy nem, az azonban biztos, hogy nem foglalják magukba az összes embert. Ez arra utal, hogy a művészetre adott autentikus válaszokat csakis az egyes embereknél lehetjük fel, mivel a műalkotások és a kritika kánonját illető választás vagy vonzalom szükségképpen individuumokhoz kötődik; továbbá arra, hogy ezek az individuumok nem tartoznak semmiféle közönséghez, mellyel megoszthatnák, vagy amely szentesítené az egyes művészek és kritikusok előnyben részesítésének felelősségét. (Amiképpen Isten hű szolgájától sem várhatjuk el manapság, hogy egy kongregáció tagjaként nyerjen hitében megerősítést.) Mindez a közönség modern helyzetének egyik jellemzése felé mutat: az ízlés manapság nem tűnik részrehajlónak.

Ez az a pont, ahol Nietzsche messzebbre lát Tolsztojnál. Tolsztoj őszinteséget követelt a művésztől, és érintettséget a közönségtől; az ízlést azért nem becsülte sokra, mert egyszerre tette nyilvánvalóvá és fedte el az élet, következőképp a valamire való művészet utáni *vágyunk* elapadását. Nem vette azonban számba, milyen árat kell fizetnie a művésznek a radikális, új utakat járó őszinteségért – hogy műve esetleg emészthetatlenné, sőt (szándékoltan) visszataszítóvá váljék, s kénytelen lesz elutasítani azt a közösséget, melynek megteremtése a művészet legnemesebb feladata volt, hogy egyáltalán művészet maradjon (művészet, épp a tolsztoji értelemben, vagyis olyasvalami, ami igazi szükségletből fakad és azt is elégíti ki). Nietzsche ennek az árnak vált egyensúlyát vesztett könyvelőjévé, míg Tolsztoj abba a hitbe ringatta magát, hogy egészen egyszerűen *nem* fogunk többé az ízlésre hagyatkozni, ha ráébredünk arra, hogy az a valódi élmény ellenében hat – és nem is csak a művészetben. A modern művész viszont arra a felismerésre jut, hogy az ízlésre *csapást kell mérni*, erre pedig csak olyan erejű dolog lehet képes, mint maga a művészet. Ebben felfedheti valaki a modern művészet alapvetően morális szándékát. Vagy fogalmazzunk így: ami a „hagyománnyal való szakításnak” tűnik a művészet történetében, valójában nem az; vagy csak az eredmény tekinthető annak, a szándék nem: a modern művészet soha nem látott formái nem

a szakítást célozzák, hanem a tradícióhoz való hűséget. A pop art szándéka talán valóban a szakítás a festészet és a szobrászat hagyományával; ennek eredménye viszont nem a tradíció megszakadása, hanem az, hogy ezek a művek érintetlenül hagyják ezt a tradíciót, vagyis ezek nem festmények, bármennyi örömmük teljék is bennük. (A történelem csele olykor ironikus, néha azonban egyszerűen helyére teszi a dolgot.)

IX.

Korábban azt mondtam, hogy azok a zenei folyóiratok, melyekről beszéltem, olyasmit szeretnének véghez vinni, amire csak a zene művészete lehet képes. De az is lehet, hogy a modern művészet már csak ilyen: ha valaki komolyan kezd foglalkozni vele, előbb-utóbb az alkotási folyamat problémáival kell foglalkoznia. Bármiről szóljon is a festészet, a modernista festmény a *festészet*ről szól, arról, hogyan lehet egy korlátozott, kétdimenziós felület felhasználásával olyan kapcsolatrendszert és érdekeltiséget teremteni, melyet a művésztől várunk. Bármire legyen is képes a zene, a modern zene a zene létrehozásával foglalkozik, azzal, hogy mire van szükség azon mozgás és stabilitás megteremtéséhez, amelynek erejét köszönheti. A komponálás problémái többé már nem közömbösek a művészet közönsége számára, amennyiben egy kompozicionális probléma megoldása maga válik esztétikai produktummá.

Ebben a helyzetben a kritika és az általa szolgált művészet viszonya megváltozik, megváltozhat, vagy meg kell változzon. Minden időben alá van rendelve ennek a művészetnek, és csak akkor terjedhet ki hatásköre, ha egy művészet, egy korszak vagy egy új irányzat tapasztalata már formát öltött. Ám a modern situációban a kritika nélkülözhetetlennek tűnik, mondhatni, a művészeti tapasztalat integráns részének. Ezt támasztja alá például az a könnyedség is, mellyel egy új irányzat nevet kap, ami nem pusztán az új viszonyulásra ad módot, hanem részt is vesz ennek a viszonyulásnak a megteremtésében; sőt az elnevezések szerepe e viszonyulás létrejötte után sem szűnik meg, hanem úgy tűnik, szükség van rájuk fenntartásukhoz is. Az új színház „abszurd” színház; az új festészet „akció” festészet; a pop art „az élet és a művészet között” helyezkedik el; a szeriális zenében „a véletlen életre hívója

a szükségszerűség”. Gyakran nem lehet tudni, hogy az érdeklődést a tárgy ébreszti és tartja-e fent, vagy inkább az, amit róla mondanak. Nem azt akarom mondani, hogy ez nincs így jól, hanem hogy ez a modernista szituáció meghatározó eleme. Meglehet, szerencsésebb volna, ha a zeneszerzők nem tudnának gondolkodni, és csak akkor éreznék szükségét annak, hogy kitátsák a szájukat, ha énekelnek – hogyha a művészet nem vetne fel problémákat. De a művészet már csak ilyen, és ilyenek a zeneszerzők is, ebből származik annak a veszélye, hogy a szavak, mivel megkerülhetetlenek, elfoglalják az egész terepet, és többé nem kell kiállniuk az általuk lehetővé tett alkotások próbáját. Azt hiszem, hogy az imént idézett kifejezések esetében mindez már meg is történt, ami azt mutatja, hogy a kritika egyik legfontosabb feladata az lett, hogy megvédje a művészetet a kritikától. Nem csak a rossz kritikától, hanem a kritika egész művelésétől, mely többé nincs tisztában a maga helyével, talán azért, mert már nincsen meg *a maga* helye. A klasszikus korszakban a kritika elég magabiztos ahhoz, hogy előírja a művészetnek, mit tehet, anélkül, hogy moralizálna, s emiatt rossz lelkiismeret kínozná. A romantikus korszakban a művészet elég zabolátlan ahhoz, hogy kibújjon a kritika jármából, anélkül, hogy megfelelkezne feladatáról – vonzereje közvetlenül hat a közönségre. A modern korszakban a magabiztosság és a vonzerő is oda, és a kettőt egyszerre és egymást keresztezve kell újra teremteni, ha lehetséges ez egyáltalán.

Ha azt mondjuk, hogy a kritika és a művészet javára válik, ha tudjuk, hogy a kritikának nem szabad preskriptívnek lennie (vagyis megmondania a művészeknek, mit kell csinálniuk), azt is fel kell ismernünk, hogy ez a meghagyás csak az általunk autentikusnak tekintett műalkotások és művészek esetében *világos*. Ámde a modernista szituáció tudatosítja bennünk a preskripció elkerülésének *nehézségét*, és azt, hogy a kritika és maga a művészet is elkerülhetetlenül preskriptív – a művészet preskriptív, mivel sikere utánzókat szül, nemcsak azért, mert mindig akadnak olyanok, akik minden áron sikerre vágyanak, hanem azon tekintélyének köszönhetően is, mely a siker összetevője; és preskriptív a kritika is, nem azért, mert a kritikus nem kerülheti el a preskriptív kijelentéseket, hanem mert azok a fogalmak, melyek meghatározzák reakcióját, maguk jelölik ki, hogy mely művek relevánsak és melyek nem azok befogadói pozíciójának

kialakításakor. Amikor tehát a művészeket nem köti a hagyomány, az ízlés, a közönség és saját korábbi tevékenységük sem, vagyis amikor elsődlegesen a kritikusra hagyatkoznak, s ez lehet a bennük magukban lakozó kritikus is, akkor az általuk keresett siker fogalmait azok a fogalmak fogják meghatározni, melyek a kritika fontosságának elismerésére készíteték őket: ezeket leszámítva, semmi sem lesz sikeres, hiszen semmi sem lesz értékelhető, semminek sem lehet értéke. A művészt itt folytonosan elillanó és folytonosan felgyülemelő kritikai képességei segítik a túlélésben.

A hangsor előfordulások meghatározásánál alkalmazott bizonyos matematikai–logikai leírások csupán e nehézségek legnyilvánvalóbb példái, egyúttal ezek mutatják legvilágosabban az esztétikai és intellektuális értelemben irreleváns elemek szerepét az uralkodó kritikai szólam kialakításában – ami, ez esetben, egyfajta erőszakos és riasztó szcientizmus intellektuális sikkje, mely egyszerre visszatetsző és ismerős, s általában véve nem egyéb, mint a pontosság előnyben részesítése az érvényességgel szemben. Ez nem éppen szokatlan dolog, de talán mondanunk sem kell, hogy az effajta technikák nem *mindegyike* irreleváns, s hogy ezek szerepe nélkülözhetetlen a kortárs zene megértésében. A probléma egészen egyszerűen a következő: jól tudjuk, hogy a kritikának a művészet ténykedését kell követnie, de nem tudjuk *garantálni*, hogy valóban a művészeti tény után következik. Csak abban reménykedhetünk, hogy a kritika megtanulja kritikával illetni önmagát, ahogy azt a művészet teszi, és nem ül fel saját sikerének.

Ez különösen fontos vagy talán különösen világosan látszik a zene esetében, mivel, ahogy arról szó volt, azt a művészetet egy erős kritikai tradíció hiánya, kiváltképp kiszolgáltatja az éppen uralkodó kritikának, ráadásul e kritika legújabb változata (technikai jellege és tudományos stílusa miatt) cáfolhatatlannak tűnik. Ám ha nem maga a technikai szókinccs, csupán annak álcája az, amit le kellene vetkőznie, hogyan tudjuk eldönteni, mikor melyikkel van dolgunk? A helyzet ugyanaz, mint magának a művészetnek az esetében: látszatra nincs közöttük különbség; arra pedig, hogy a látszat mögé hatoljon, mindenkinek magának kell vállalkoznia. Megint csak úgy áll a dolog, hogy ez a szigorú követelmény nem a modern művészet újdonsága, az csupán kényszerítő erejűvé tette. Természetesen nem akarom a „totális szervezethez” szem előtt tartó zene

egészét támadni, csupán azt az elképzelést szeretném aláásni, hogy ezt a zenét egy filozófiai elmélet legitimálja – noha egy effajta elmélet talán segítségünkre lehet a konkrét művészi teljesítmények megértésében, csakis ezek a teljesítmények adhatják valamely zenei forma létjogosultságát. Meglehet, hogy – tekintettel a történelem ütemének felgyorsulására – az a zene és zeneelmélet, melyet Krenek írása illusztrált, ma, öt évvel később, már elutasításra talál – ha nem is elméletileg, hanem ténylegesen, azon zeneszerzők gyakorlatában, akik a zenei világot jelentik. Mi következne ebből? Egyesek szerint talán az, hogy a félelmek, melyeknek ebben az esszében hangot adtam, megalapozatlanok; hogy a szemfényvesztő művészet és az ideologikus kritika nem szorítja háttérbe az autentikus művészi gyakorlatot. Ezúttal talán nem; de ez csak azt mutatja, hogy néhány zeneszerző közben tette a dolgát, nem csak a művészet szokásos nehézségeivel megbirkózva, hanem annak reményében, hogy a művészet eszméje nem merül feledésbe. Az, hogy egyik-másik zeneszerző e nehézségek és kétségek miatt felhagy a komponálással, korántsem meglepő egy ilyen zavaros időszakban. Nem lehetetlen azonban, hogy legközelebb ezek a nehézségek és kétségek kedvét szegik mindazoknak, akiktől a művészet jövője függ. Nem vonom kategorikusan kétségbe, még a hathatós bizonyítékok ellenére sem azt, hogy az igazság a végén kiderül. Csupán azt mondom, hogy a filozófiának segítenie kell napvilágra hozni azt. Azt sem akartam sugallni, hogy a „szemfényvesztés lehetőségének” felismerése minden kompozícióra, festményre vagy versre ráveti a gyanú árnyékát. *El lehet jutni* ahhoz a megingathatatlan hithez, hogy képesek vagyunk elmondani azt, amit akarunk. Itt csupán azt akartam mondani, hogy ez az, amit egy művész tehet. Ha valaki úgy véli, hogy ez menthetetlenül irracionális pozíció, bizonyára a hit valamilyen konkrét felfogását és a remény horizontjának korlátozottságát feltételezi.⁴

X.

Azon problémákból fakadó *szükségyszerűségekről* beszéltem, melyekkel a művészeknek szá-

mot kell vetnie: a művészeti stílusok sorának *visszafordíthatatlanságáról*, arról, hogy milyen nehéz a kortárs művésznek továbbra is *hinni* munkájában, és *komolyan gondolni* azt, amit csinál. És azt mondtam, hogy épp e hit fenntartásának szükséglete készítette a művészt – egyenként változó mértékben és módon – arra, hogy lemondjon közönségének hitéről és válaszreakciójáról. Ez az irodalomban is tükröződik, ha másképpen is. Nem arra az eléggé nyilvánvaló dologra utalok, hogy a modern költészet gyakori témája a költemény megírása és a költészet nehézségei a modern korban. Legjobban a modern színház példázza, mire is gondolok. Azt aényt, hogy az író által használt nyelv – ellentétben a festészet és a zene kortársi „nyelvével” – közvetlen kapcsolatot teremt közönségével, korábban az író előnyének tekintették. De ez egyszersem kötelezettséget is ró rá. Egy olyan író, mint Samuel Beckett, *nem* akar olyasmit közölni, ami könnyen közölhető – nem ilyesmire gondol. Ezért aztán közönségétől nem megerősítést vár, hanem zavarba akarja ejteni, hogy utána *kelljen* járnia, minek mi a jelentése. Hasonlóképpen, a modern drámaírók *nem támaszkodnak* közönségükre, hanem *tagadják* azt. Tegyük fel, hogy a közönségre úgy gondolunk, mint „azon jelenlévő személyekre, akikről a színészek *nem vesznek tudomást*”. Akkor hát, ha nem akarjuk továbbra is levegőnek nézni őket, ha jelezni akarjuk, hogy tudunk róluk, meg kell *szólitani* őket, hangsúlyozni kell, hogy *játek folyik*, és színházban vagyunk; mindez arra szolgál, hogy megváltoztassa a *közönség* státusát, melynek tagjai így már nem egyszerűen „azok ott, akik mintha ott se lennének”. A modern drámaírókat (amilyen például Beckett, Genet, Brecht) annak eltérő módzatai különböztetik meg, ahogyan tagadják a közönség létét – mintha azt mondanák: az, amiről szó van, nem érthető meg a nézői pozícióból.

De miért nem? Vagy hogy a kérdést ismerősebb formában tegyük fel, miért nem írhat valaki ma is úgy, mint Mozart? Ez a kérdés a modern művészet homályosságait, vargabetűit és visszatetsző voltát *szándékosnak* tünteti fel – ami megintcsak e művészet tapasztalatára jellemző *tény*. De mi a válasz erre a kérdésre? Az egyik lehetséges válasz ez volna: sokan írtak úgy, mint Mozart, olyanok, akiknek emlékét

⁴ E bekezdés hozzátoldása csak a legfontosabb, de nem az egyedüli hely, ahol a korábbi szöveget a zeneszerző John Harbison javaslatára változtattam és kibővítettem.

csak a könyvtárak őrzik; és Mozart nem tartozott közéjük. Egy másik válasz így szólhatna: Beethoven úgy írt, mint Mozart, egészen addig, míg Beethoven nem vált belőle. Egy harmadik így: ha Mozart ma élne, ő sem írna úgy. Sőt mondhatnánk ezt is: a legjobb zeneszerzők úgy írnak, mint ahogy Mozart (vagy ahogy Bach, Beethoven és Brahms), ha talán nem is a rá jellemző természetességgel vagy világossággal. Csakhogy ez a kérdés mára elvesztette értelmét, manapság nem tudjuk, mi is volt a kérdés, sem azt, hogy ezek a válaszok jelentenek-e valamit (alig is lehet másképp, ha a múlt és a jelen között egyszerű kapcsolatot keresünk). Én ezt a végleges választ akartam adni: *senki sem* ír manapság úgy. De talán *valaki* mégis, egy távoli erdő szélén, gyertyafény mellett, parókával a fején. Vajon hogyan tekintenénk erre az emberre? Nem vennénk komolyan művészetét? Manapság senki sem gondolhatja komolyan, hogy efféle zenével álljon elő, még ha munkájának őszinteségéhez nem férhet is kétség? Én mégis mindeddig azt hangsúlyoztam, hogy többé nem lehetünk biztosak egyetlen művész őszinteségében sem – nincsen konvenció, technika vagy követelmény, ami mellett kitarthatnánk: az őszinteséget *bárki* színlelheti. Mindez pedig azt jelenti, hogy a modern művész, amennyiben és ahol ilyesmiről beszélhetünk, *megkerülhetlenné teszi* az őszinteség kérdését, megfosztva a művészt és közönséget minden mértéktől, kivéve a tapasztalatainknak szentelt abszolút figyelmet és az ennek kifejezésében való abszolút hűséget. Erre gondoltam, mikor azt állítottam, hogy a modern művészet láthatóvá teszi a művészet mint olyan lehetőség-feltételét. Vállalva egyszersmind a kudarc kockázatát, minden, a hagyomány adta kereteken belül mozgó művészethez hasonlóan.

Ez igencsak áldatlan kritikai szituációnak tűnik. Hát nem tudjuk nagyon is jól, hogy „...a költészet értékének vagy értéktelenségének nincsen semmi köze az őszinteséghez. ...A legrosszabb kamaszkori szerelmes versek a legőszintébbek”?⁵ Én viszont azt vetem fel,

hogy talán nem tudjuk, mi az az őszinteség (ahogy azt sem, mi a kamaszkor). A kamasznak, az általános vélemény szerint, erős érzései vannak, és ezen érzések egyikét-másikat talán az őszinteség érzéseként jellemezhetjük, s talán ezt az érzést kapcsolja a verseiben előforduló szavakhoz. Mindez azt jelentené, hogy a versében mondottak őszinték? Például *jótállna* értük később, *ama* érzések elmúltával is? Tegyük fel, hogy igen; ez még természetesen nem garantálja költeményének értékét, sem azt, hogy költészet-e egyáltalán. De én nem is állítottam, hogy az őszinteség bizonyíthatna bármi konkrét dolgot – éppúgy lehet az örület vagy a gonoszság jele, mint a tisztaságé és a hitelenségé. Viszont azt állítottam, hogy az őszinteség megmutatja, milyen tétek forognak kockán a modern művészetben, és segít magyarázatot találni arra, miért reagálnak rá egyesek olyan hévvel, s hogy a modern művész számára miért lehet olyan áthidalhatatlan a szakadék a művészi siker és kudarc között. A modern művész feladata, akárcsak a modern emberé, hogy rátaláljon valamire, amiben őszinte és komoly lehet; olyasmire, ami kifejezi őt. És lehet, hogy nem létezik ilyesmi.

Vajon a művészről és közönségről itt elmondottak szóbeszédén, valóságos tényeken vagy magukon a művek tanúságán alapulnak? És itt a „maga a mű” kifejezés kiemelten fontos filozófiai terminussá válik, nem pusztán leíró fogalom. Az általam mondottak nem magukra a művek tanúságára épülnek, eltekintve azoktól az összefüggésektől, melyek e művek létrehozásának mikéntjére és miértjére vonatkoznak, és azon a feltevésen, hogy vannak köztük őszinte művek és hamisítványok. ... Úgy vélem ugyanis, hogy ezeket a dolgokat tudni annyit jelent, mint tudni, mi is egy műalkotás – ezek, mondhatni, a műalkotás grammatikájának összetevői. És persze az is lehet, hogy én is a rászédettek közé tartozom.

(1965)

BECK ANDRÁS fordítása

⁵ René Wellek: *A History of Modern Criticism*, Vol. II. (New Haven: Yale University Press, 1955, 137. o.)

Glenn Gould leveleiből*

I

EGÉRKÉNEK, OPOSSZUMNAK és BANKNAK

Bécs, 1957. június 3.

Kedves Egérke-Oposszum-Bank,¹

mint tapasztalhatjátok, szerencsésen megérkeztem Bécsbe. Gondoltam, esetleg aggódtok amiatt, hogy rosszul lettem Frankfurtban, kötelességem hát tudatni veletek, hogy immár minden a legnagyobb rendben. (Bizonyára olvastátok a Mrs. Wadge-nek² küldött levelet.)

Egyébként igen vacak napom volt, hasogatott a fejem – hasonlított arra, amikor süketen értem haza Texasból, biztos emlékeztek rá (tavaly novemberben). A repülőn rettenetesen meg lehet fájni. Mindegy, a hétvégén Frankfurtban maradtam (keveset láttam belőle, de úgy tűnik, nagyon szép város), aztán a múlt éjjel szálltam fel a bécsi vonatra.

Sajnos eléggé peches ez a hétvégém, mert reggel fél hétkor, amikor az osztrák határnál a kalauz visszahozta az útleveletem, éppen kinyitottam a fülkém ajtaját, ám a kalauz hirtelen rácsukta a bal hüvelykujjára, s a fent említett hüvelykujj mostanra kékes árnyalatot öltött, ami nem könnyíti meg az írást – remélem, péntekre rendbe jön.

Megjegyzem, jó döntés volt, hogy a vonatot választottam, így legalább a vidékből is láthattam egy kicsit. A vonat a Würzburg, Nürnberg, Passau, Linz útvonalon ért Bécsbe. A felső-bajorországi tájat sötétedésig két órán át bámultam, leírhatatlanul szép. Dombok végtelen láncolata, folyók, gyönyörű erdők, megszámlálhatatlan gusztusos kisváros, és mindegyikből kimagaslik egy barokk templom. A lehető legcsodásabb pásztorköltészet. Fél tizenkettőig maradtam fenn, főleg azért, hogy a *Mesterdalnokokból* dúdoljak, amikor áthaladunk Nürnbergben.

Ma reggel az észak-osztrák táj kevésbé volt mozgalmas. (Reggel ötkor már kibámultam az ablakon.) Kevésbé virágzó vidék, kiszáradt források, meglehetősen lepusztult falvak, és minden talpalatnyi földet megművelnek – mint francia Kanada egyes tájain.

Biztosan emlékeztek még arra, hogy Walter³ a múlt nyáron Svájcban összefutott

* Az itt és a soron következő két *Jelenkor*-számban olvasható mintegy negyven levél a kanadai zongoraművész, Glenn Gould (1932–1982) válogatott leveleinek abból a gyűjteményéből való, mely 1992-ben jelent meg Torontóban, az Oxford University Press gondozásában, John P. L. Roberts és Ghyslaine Guertin szerkesztésében. A kötet a több mint kétezer fennmaradt Gould-levélből 184-et ad közre. Lábjegyzeteinknél mérvadónak tekintettük e kiadás jegyzeteit, ám közülük néhányat elhagytunk, néhány helyen pedig kiegészítettük őket.

Gould az ötvenes évek közepén robbant a nemzetközi zenei előadóművészet élvonalába. Mindezekelőtt elsőrangú Bach-interpretátorként tartják számon, de igen jelentősek a bécsi klasszikusok és a 20. század zenéjéből, elsősorban Schoenberg műveiből készített felvételei is. 1964 áprilisában felhagyott az élő előadásokká, s kizárólag lemezfelvételeinek, előre rögzített tévé- és rádióműsorainak szentelte előadóművészi gyakorlatát. Pályája során mindvégig igen intenzíven foglalkozott előadóművészet és hangszer, előadóművészet és technika, zene és hangrögzítés kérdéseivel. A *Jelenkorban* megjelenő levelei is elsősorban e problémák körül forognak. A levelekben említett felvételek kivétel nélkül hozzáférhetőek a Sony Classical *The Glenn Gould Edition* című sorozatában. A levelek válogatásában Wilhelm András volt segítségünkre. – *A szerk.*

¹ A címzettek: Gould édesanyja (Egérke), édesapja (Oposszum) és kutyája (aki a *Macbeth* Banquójáról kapta a Bank nevet).

² Mrs. H. Wadge: zenerajongó az Ontario állambeli Uxbridge-ből.

³ Walter Homburger impresszárió, Gould ügynöke, aki a zongoraművészre igen korán felfigyelt.

Steinberggel.⁴ Na, tegnap este én nála is jobban jártam – épp felszálltam Frankfurtban a vonatra, amikor észrevettem egy tiszteletreméltó ősz urat, aki a peronon levegőzött (az Amszterdam–Bécs-expresszen utaztam), és kétszer is alaposan megnéztem, mire megszólítottam: – Elnézést, uram, ugyebár Mr. Stokowskihoz van szerencsém? Grimaszt vágott, nyilván újságíróra vagy autogramvadászra számított, mert meg se fordult, rám se nézett, úgy válaszolt: – Az vagyok. Tovább ütöttem a vasat: – Uram, engedje meg, hogy bemutatkozzam, G. G. vagyok. Erre hirtelen elmosolyodott: – Maga Glenn Gould! Ezután mint egy jóindulatú nagyapó (akit sokáig eltűntnek hittünk) bejött a fülkémbe, és félórát beszélgettünk.

Eredeti figura, és nagyon elbűvölő. Mindent tudni akart Oroszországról: – Láttam Ulanovát? Hallottam Richtert? Találkoztam is vele? Még mindig olyan csodálatos a tea és csapnivaló a kávé? Miután valamennyi kérdésére igennel feleltem, elmesélte harminc évvel ezelőtti orosz turnéjának történetét.

Elég az hozzá, hogy ragyogóan éreztük magunkat. Ma reggel is találkoztam vele. A Fesztiválon fog vezényelni.⁵

Walterrel együtt reméljük, hogy a lemezkritikákat elküldték Hollandiába. Nagyon lesújtóak? Kíváncsiak vagyunk az ottani visszhangra.

Nem tudom, mi lesz velem Bécs után. Ha sikerül nemzetközi jogosítványt szereznem (épp most tudtam meg, hogy Bécsben *nem* lehet ilyen okmányhoz jutni), akkor valószínűleg kocsit bérelek, és az e pillanatban tetsző *mindkét* útvonalat bejárom.

(1) Salzburg – München – Stuttgart.

Frankfurt – Köln – majd repülővel London.

(2) Trieszt vagy Velence (vagy mindkettő) – Milánó

Genf – majd London –

Ha meglesz az autó, lesztek szívesek nem izgulni, mert nem fogok száguldozni, és egyáltalán a lehető legóvatosabban vezetek majd. Ha nem lesz kocsim, akkor valószínűleg sokkal hamarabb érek haza, mint gondoltuk. Azt hiszem, nem vagyok igazi turista, sohasem volt bennem annyi erő, hogy faluról falura kutyagoljak. Beérem azzal, ha letelepedhetem valahol, de ma sem szeretek folyvást jönni-menni [ajánlom H. Wadge figyelmébe]. Ez csöppet sem befolyásolja azt, hogy nagyszerűen éreztem magam Európában. Sőt komolyan fontolgatom, hogy 58–59-ben fél évre ide költözöm.

Végül hadd javasoljak valamit mindkettőtöknek: Mi lenne, ha elkezdenétek tervezgetni és spórolni egy európai útra? Hagyjuk a nyugati kirándulást – ez sokkal izgalmasabb. Te (ezt apunak írom) mindig azt mondtad, jó utazó vagy, nem fáraszt a hosszú távollét, úgyhogy biztosan élveznéd itt az autózást – remélem, most nekem is megadatik. Egyébként, ha pillanatnyi terveim valóra válnak, európai rezidenciámat valószínűleg Németországban rendezem be (előkelően hangzik, ugye?) 58 kora őszén (ahogy a hangversenyek időt hagynak rá), és akkor átugorhatnátok meglátogatni.

Leon Fleischer⁶ és a felesége a nyarat Olaszországban töltik, és 2 magasan honorált szolgát is tartanak: mindkettő napi 1,- dollárnak megfelelő összeget kap. Másik példa: tegnap este szokás szerint a szobámban vacsoráztam Frankfurtban. A szállodai koszt I. osztályú. Marhaszemet, párolt zöldség, gyümölcsle, fagyalt mindenféle finom díszítéssel, kávé – ezért egy N. Y.-i szállodában 7–8 dollárt is elkérnének – itt 10 márkát, vagyis 2 dollár 40-et fizettem. Ráadásul Németország viszonylag drága.

⁴ William Steinberg (1899–1978) német származású amerikai karmester.

⁵ A Salzburgi Fesztiválról van szó.

⁶ Leon Fleisher (1928) amerikai zongoraművész és karmester; Gould barátja és rajongásának tárgya.

Egy szó mint száz, fogadjátok meg egy világutazó tanácsát – ha szükséges, adjátok bérbe a házat.

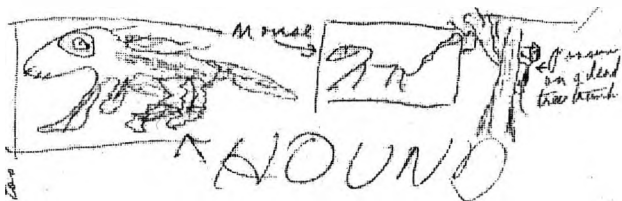
Szeretettel Glenn

Ui. 1. Most kaptam meg a leveleiteket. Örülök, hogy Ann⁷ hozzájutott a holland kritikákhoz. Mielőbb küldje el Walternak.

Említitek a nagymamát – küldtem neki lapot Leningrádból – az utolsó napon sorozatban gyártottam őket, és mindet Henriettára⁸ bízom, hogy adja fel. A többi lapot torontói zenei újságíróknak küldtem. Írok megint, mert fogadok, hogy „Henri” megfeledezett az egészről.

Susan⁹ esete igazán fergetegesen humoros – bár a szülei, gondolom, nemigen nevetnek rajta. Remélem, hősködésem nem hat túlzottan a kamaszokra.

Kérdezitek, milyen az autóhelyzet Oroszországban. Sokkal kevesebb kocsit látni, mint nálunk, az biztos. Több teherautó és busz fut az utakon, mint személykocsi, nekem legalábbis úgy tűnt. Összevissza 4 különböző típust gyártanak, a kis Nash méretűtől, mondjuk, a kormányhivatalokban használatos luxusmodellig, amelyet kb. a mi repülőtéren Desoto limuzinjainkhoz hasonlíthatnánk. A karosszéria formája közel van a háború előtti LaSalles-éhoz, és ezzel nem akarom lefitymálni, hiszen tudjátok, mennyire szeretem azt a kocsit. A Kulturális Minisztérium autói zömmel ilyenek, az ablakon függöny, a padlón szőnyeg – sehr elegant. De az átlagembernek nincs kocsija. Remélem, ezzel eleget tettem alkotmányos választadási kötelezettségemnek.



kopó

egér

oposszum egy korhadt fatörzsön

Ui. 2. Mihelyt tudom, hová utazom tovább, megtáviratozom. Legkésőbb június végére mindenképpen otthon vagyok.

Ui. 3. Itt egyszerűen lehetetlen sokat gyakorolni – annyi hangversenyt rendeznek minden teremben. Okosabb lett volna, ha Berlinben maradok.

Ui. 4. Kösz, hogy elküldtétek a *Telegram* szovjet kritikáit¹⁰ – előzőleg még egyiket sem olvastuk, és nagyon elégedett voltam velük – Olyan leningrádi muzsikusoktól származnak az idézetek, akikkel ott tartózkodásom során ismerkedtem meg és beszélgettem – Walter levelet küldött a *Starnak* a megkésített berlini „Busoni”-kritikával – Azt gondolta, még egy táviratot már nem fizetnének ki. Az volt a legjobb kritika, amit valaha is kaptam, ráadásul igen szigorú kritikustól!

⁷ Gould barátja.

⁸ Gould hivatalos tolmácsa a Szovjetunióban.

⁹ Gould zenetanár édesanyjának egyik tanítványa.

¹⁰ Gould turnéja a Szovjetunióban: 1957. május 7. – szólóest a moszkvai Állami Konzervatórium nagytermében, a Konzervatórium támogatásával; május 8. – zenekari est a moszkvai Csajkovszkij-teremben a Moszkvai Filharmonikus Zenekarral; május 11. – szólóest a moszkvai Csajkovszkij-teremben; május 12. – szólóest és előadás a moszkvai Állami Konzervatóriumban; május 14. – szólóest a leningrádi Nagyteremben; május 16. – szólóest a leningrádi Glinka-teremben; május 18. – zenekari est a Leningrádi Filharmonikus Zenekarral a leningrádi Nagyteremben; május 19. – nem hivatalos szólóest a leningrádi Állami Konzervatóriumban.

Függelék és hibaigazítás, csüt.

Ismételten üdv mindenkinek,

Oly sok elődjéhez hasonlóan sikerült ezt a levelet is egész héten át őrizgetnem, ahelyett, hogy feladtam volna. Bocsánatot kérek!

Persze lehet, hogy ez nem is olyan nagy baj, mert így legalább megnyugodhattok, a jelek szerint ugyanis nem kapok jogosítványt. Kizárólag Londonban lehet hozzájutni.

Most nyilván megkönnyebbültök, de én, hogy őszinte legyek, nagyot csalódtam. Autó nélkül nem sokat láthatok a környékből. Pillanatnyilag még mindig nem tudom biztosan, mihez kezdek, de valószínű, hogy ha sikerül helyet foglaltatnom, akkor vagy Svájcba (Genfben és Zürichben), vagy Londonba megyek, esetleg mindkét helyre. Azt hiszem, elmarad a kényelmes utazgatás a bajor tájakon – nem vagyok hajlandó vasúti menetrendekkel bajmóldni stb.

Az mindenesetre biztos, hogy ide visszatérek, mert ma reggel Walter ragyogó ajánlatot kapott néhány németországi fellépésre,¹¹ sőt dr. von Karajan megígérte, hogy ha mindkettőnk időbeosztása megengedi, elkalauzol bármelyik német városba, ahol dirigál. Szóval a későbbi németországi programom jól alakul.

Bécs sokkal kevésbé vonzó, mint ahogy képzeltem. Túl sok a rokkó az én puritán ízlésemnek.

A megfázásom hűségesebb hozzám, és úgy tűnik, lassan átalakul az évi rendes szénanáthává.

Távirat megy.

Szeretettel Glenn

Ui. Délután felvett velem egy interjút Ted Viets (Detroitból), akivel tavaly nyáron ti is találkoztatok Stratfordban.¹² Ted tegnap érkezett. A CBC¹³ megbízta, hogy ha összehoz valami érdemlegeset, küldje haza. Úgyhogy Oroszországról beszélgettünk. Nem tudom, mikor kerül adásba, ha egyáltalán műsorra tűzik. Valószínűleg a hírösszefoglalóban vagy hasonlóan használják.

II

YOUSUF KARSHNAK

1958. július 8.

Mr. Jousuf Karsh¹⁴

Ottawa, Ontario

Tisztelt Mr. Karsh,

itt küldöm az ígért válaszokat,¹⁵ illetve ha írásom mégsem olyan, amilyenre várt, hát tekintse legsajátabb képzeltésemnek. Talán tudja használni valamire.

1) A két hét alatt, amit Oroszországban töltöttem,¹⁶ eredetileg csak két kortárs darab sze-

¹¹ 1957. május 24–26: fellépések a Berlini Filharmonikusokkal a nyugat-berlini Hochschule für Musik hangversenytermében.

¹² Az Ontario állambeli Stratfordi Fesztiválon.

¹³ Canadian Broadcasting Corporation.

¹⁴ Yousuf Karsh nemzetközi hírdő ottawai fotós a pályája elején álló Gouldról készített egy képet. Később Gould túlságosan monumentálisnak és hivatalos jellegűnek találta a felvételt. Karsh nagyon kíváncsi volt Gould 1957-es szovjetunióbeli utazásának részleteire.

¹⁵ 1958. június 26-i leveléhez Karsh egy kérdőívet mellékel, és erre várt választ.

¹⁶ Gould volt az egyik első észak-amerikai művész, aki a Szovjetunióban vendég szerepelt (1957

repelt a műsoromon, egy-egy Hindemith- és Berg-szonáta.¹⁷ Mindkét művet a nyugati zene meglehetősen konzervatív ágához sorolhatjuk, az orosz közönség számára azonban újdonságként hangzottak, viszont feltűnően hűvös fogadtatásban részesültek, sőt az újságcikkek szinte tudomást sem vettek róluk.

Igen ám, de látogatásom során Moszkvában és Leningrádban is meghívtak, hogy játsszam a Konzervatóriumban a diákoknak és a tanároknak. Nagy örömmel fogadtam el a meghívásokat, csak kikötöttem, hogy azt játszhatom, ami éppen abban a pillanatban eszembe jut, vagyis hogy ne legyen hivatalos műsor. A menedzseremmel és a követési emberekkel is megvitattam a kérdést, és elhatároztam, hogy kizárólag kortárs zenét fogok játszani, elsősorban az úgynevezett bécsi iskola darabjait – az Arnold Schoenberg- és Anton Webern-féle hagyomány folytatóit. Az Alban Berg-szonáta újbóli eljátszásával kezdtem, ez a darab a hivatalos műsoromban is szerepelt, és bizonyos értelemben a kortárs zene kezdetét jelenti, vagy legalábbis az atonális zene kezdetét. 1908-ban keletkezett, és remek kiindulópontul szolgált ahhoz, hogy bemutassam a tizenkétfokúság fontosabb vonatkozásait – zongorán és élőlőszóban egyaránt. Megjegyzendő, hogy nem kevesebb mint négy tolmács segítségével beszéltem – a hivatalos tolmácson kívül közreműködött valaki a nagykövetségünkről, továbbá két diák, akik hibátlanul tudtak angolul. Négyesben próbálták kiegészíteni egymás hiányos szakszókincsét, meglepően jó eredménnyel – legalábbis a közönség általában a megfelelő helyeken nevetett, és úgy éreztem, pontosan adják vissza a szavaimat, bár ezt nem lehet tudni. Amikor először jelentettem be, mire is készülök, vagyis hogy olyan zenét fogok játszani, amelyet a harmincas évek művészeti válsága óta nem ismernek el a Szovjetunióban, a közönség soraiból eléggé nyugtalanító, és átmenetileg megfélemezhető moraj hallatszott. Bizonyosra veszem, hogy sok diák nem tudta eldönteni, menjen vagy maradjon. Végül is sikerült kézben tartanom az eseményeket, mert időről időre nagyon zord képet vágtam, és a termet nem hagyta el más, csak egy pár vén professzor, akik nyilván úgy vélték, hogy meg akarom fertőzni a fiatalok ízlését. Egymás után játszottam a Schoenberg-darabokat a legkorábbiaktól a halála előtt írottakig, majd Webern és Krenek zenéjét. Közben azonban a diákság ismételt hangot adott különvéleményének – a pódiumon helyet foglaló bizottság diszkrétan sutogott, a nézőtér olykor fortissimóban nyilvánult meg –, mert inkább Bach és Beethoven hallgatásával szerették volna eltölteni az időt.¹⁸

Összbenyomásként elmondhatom, erre az élményre mindig úgy fogok emlékezni, mint az egyik legizgalmasabb zenei eseményre, amelyen valaha is részt vettem. A diákok és a tanárok annyira intenzíven figyelnek és érzékenyen reagálnak, hogy bármilyen tisztességesen elővezetett gondolatot képesek befogadni. Érzéseimet csak ahhoz hasonlíthatom, amit a Marsra vagy Vénuszra lépő első zenész érezhet, akinek egész világot kell feltárnia az ámuldozó, de odaadóan figyelő hallgatóságnak. Felejthetetlen nap volt!

2) Kérdezi, hogy szerintem a művészek vajon kötelessége-e a kortárs művek bemutatása. Azt hiszem, csak akkor, ha az előadót őszinte lelkesedés fűzi a kortárs zene valamely szeletéhez. Szerintem semmi értelme meggyőződés nélkül, csupán önmagukért bemutatni a darabokat, ha hiányzik az a hit, amely Mozart vagy Brahms előadásakor jelen van.

3) Az én esetemben sajnos igaz, hogy az utóbbi években nem állt módomban sok időt a komponálásra szánni, jóllehet érzem, végső soron erre kell fordítanom az energiámat. Turnéimra

májusában); látogatása szenzációszámra ment. Mivel diákok alig tudtak jegyhez jutni a hangversenyekre, Gould Moszkvában és Leningrádban is ingyenes koncertet adott számukra.

¹⁷ Paul Hindemith 3., B-dúr és Alban Berg op. 1-es szonátája.

¹⁸ 1957. május 18-án kalózfelvétel készült a nagyteremben, melyet a Melodia adott ki. A Leningrádi Állami Filharmónia Zenekarát Ladislav Slovak vezényelte. A műsor: Bach: d-moll zongoraverseny, BWV 1052 és Beethoven: B-dúr zongoraverseny.

koncentrálva egyéb tevékenységeim elsorvadtak, s ezt aligha ellensúlyozza az a gyakorlati eredmény, hogy a hangversenyezésből meg is tudok élni. Bár nem volna ínyemre, ha később számon kérnék az itt következő prófécíát, ezennel mégis írásba adom, hogy bár a zongorázást sohasem fogom abbahagyni, sőt erre nem is lennék képes, ennek ellenére öt-tíz éven belül lényegesen megváltoztatom különböző munkaterületeim időbeosztását. Hozzá kell fűznöm: egyszer már kijelentettem a *Toronto Telegram* újságírójának, hogy 23 évesen visszavonulok. Sajnos ezt a bejelentést 22 éves fejjel tettem, és az újságíró 24 éves koromban emlékeztetett rá. Újabb ígéreteket tehát kérek *cum grano salis* venni!

4) A megismételt műsorokról szóló kérdése elevenbe vág, és a hangversenyrendező-ipar pszichológiáját is érinti. Bevallom, képtelen vagyok megérteni, hogyan képes egy színész egymás után mondjuk 500 előadást abszolválni ugyanabban a szerepben, akár a Broadway-n, akár turnén. Mondják, hogy az ilyesmi egy idő után teljesen ösztönössé válik, ami valószínűleg igaz, de ettől még megmarad az unalom vagy az egy helyben topogás eleme, és szerintem ez mindenképpen rossz hatást tesz. Ami engem illet, olyan sűrűn változtatom a műsoromat, amennyire egyáltalán lehetséges, és egy bizonyos repertoáron belül is gyakran cserélem a sorrendet – mindent megteszek, hogy megmaradjon az életérőm és a lelkesedésem!

5) Az olvasmányaimat tulajdonképpen lazább terv határozza meg, amely sohasem zár ki mereven korszakokat vagy szerzőket, ellentétben az ön által említett könyvvel. Jelenleg a történelemért bolondulok!

6) Kíváncsi, hogyan is működik az én autodidakta képzésem 19 éves koromtól. Csak vonakodva mondanám, hogy tessék, mások is kövessék az utamat, bár esetemben felbecsülhetetlen értékű tapasztalattá vált. Kilenc évig jártam Alberto Guerreróhoz,¹⁹ akit őszintén csodálok, de egy ponton úgy éreztem, hogy már mindennel fel vagyok vértézve, csupán önmagammal nem békültem meg, jóllehet végső soron ez volna a művészi vértézet legfontosabb része. Úgy érzem, hogy ha valaki hibázik is olykor, mégsem lehet elvenni tőle a hibák elkövetésének elidegeníthetetlen jogát. Önképzésem idején ez nekem is nagy hasznomra vált.

7) Nem érdekel különösebben a hangversenyterem mérete, legfeljebb azt tartom fontosnak, hogy feleljen meg a műsoron szereplő művek igényeinek, sőt még e tekintetben is el tudok képzelni markáns kivételeket. Általában igaz, hogy az ember szívesebben játssza régebbi szerzők, mondjuk Bach darabjait meghitt környezetben vagy legalábbis kisebb teremben, hiszen ezt a zenét eredetileg a maiaknál jóval halkabb hangszerekre írták. De épp múlt márciusban történt, hogy a Kentucky Egyetemen réműletemre egy 12 000-es befogadó képességű arénában kellett játszanom. Az Egyesült Államok egyik leglátogatottabb béreltsorozatának hangversenyét adtam 7000 ember előtt, akik jelenlétükkel valamicskét javítottak a hely akusztikáján. De a fő gondot nem az okozta, hogyan jut el a hang az utolsó sorban ülőkhöz, hanem az, hogyan lehet *nem* fokozni a hangerőt úgy, hogy mégis eljusson. Rettegtem az egész hangversenytől, mégis képes voltam ellenállni a kísértésnek, és nem nagyítottam fel a játékomat ötven százalékkal a terem méreteinek ellensúlyozására. Ehelyett tudatosan saját magamnak játszottam, és úgy próbáltam megvalósítani az interpretációt, mintha ugyanazokkal a dinamikai problémákkal kellene szembenéznem, mint egy rádióstúdióban vagy egy ház nappali szobájában. Egyetlen en-

¹⁹ Alberto Guerrero 1886-ban született Chilében, és emigrációja előtt vezető zenei személyiség volt hazájában. Először New Yorkba ment, majd 1919-ben Torontóba költözött. Három évvel ezután a Torontói Konzervatórium tanára lett, egészen 1959-ben bekövetkezett haláláig. Ő mondta Gouldról: „Glenn tanításának titka, hogy hagyni kell, fedezze fel saját magának a dolgokat.”

gedményre voltam hajlandó: tekintettel a terem visszhangadottságaira, kissé szélesebbre vettem az előadás tempóját. Hozzá tartozik az igazsághoz, hogy végül – talán a nagyszerű hangszer vagy a roppant együttérző hallgatóság miatt – a koncert az egész évad egyik legkellemesebb emléke maradt.

Nagyon örülök, hogy tegnap este a Frontenacban²⁰ megint találkozhattunk, és remélem, a válaszaimat fel tudja használni. Még egyszer szeretném hangsúlyozni, mennyire örülök és milyen nagy megtiszteltetés számomra, hogy szerepelhetek a könyvében.²¹

Őszinte tisztelettel
Glenn Gould

III

EDITH BOECKERNEK

1960. január 27.

Kedves Edith,

köszönöm szépen a karácsonyi üdvözetet. Azért nem küldtem hamarabb az enyémet, mert nem tudtam, hogy még mindig a Husumer Strassén laksz-e. Úgy számoltam, hogy valószínűleg elköltöztél már, egyébként is, amikor legutóbb hallottam felőled, valóban nem voltál biztos abban, hogy Hamburgban maradsz vagy sem. Még mindig a Philipsszel állsz munkakapcsolatban?²²

No mármost hadd szabaduljak meg nyomasztó lelkiismeret-furdalásaim egy részétől, méghozzá az ügyben, vajon kifejeztem-e jókívánságaimat házasságkötésed alkalmából. Tisztán emlékszem, hogy az esküvői értesítést (a Bach-korállal) megkaptam, a mi nap bele is botlottam a „Buddenbrook”-dossziémban – no de reagáltam rá akkor vagy sem? Ha igen, akkor ezt az egész kérdezősködést légy szíves egy hajlott korú pasas szelilis gondolatfutamainak rovatába írni, de ha nem, akkor teljes körű bűnbocsánatot érdemelsz azért, hogy csak késve mondtál köszönetet az „utolsó puritánnak”.²³

Rátérve a kellemetlenebb hírekre: azt már minden biztonnyal olvastad, hogy február 10-én nem leszek Hamburgban, sőt egész télen távol leszek Európától. Valamivel több mint egy hónappal ezelőtt a New York-i Steinway Hallban megsérült a bal karom és vállam egy – mondjuk finoman így – „balesetben”. Mivel a „baleset” teljes egészében a Steinwayhez címzett műintézet tapasztalt szakalkalmazottainak baromsága miatt következett be, és ma még az sem zárható ki, hogy jogi útra terelődik az ügy, egyelőre nem tudok róla indulatok nélkül nyilatkozni. Amikor legközelebb találkozunk, a legkisebb részletről is beszámolok (mert humoros oldala is van az esetnek, de egyelőre csak a kellemetlen következményeket érzem). Eredetileg a bal vállam sérült meg, a röntgen azt mutatta, hogy a bal lapockám körülbelül négy centivel lejjebb csúszott. A baj nagyjából elmúlt, de sokkal aggasztóbb mellékhatással járt. A gyűrűs- és kisujjamat irányító ideg becsípődött és begyuladt vagy micsoda, és most minden mozdulat, amelyet a bal kezemnek külön kell megtennie – például ha hirtelen a billentyűzet bal szélére kell ugranom – ha nem is lehetetlen, de csak jelentős erőfeszítéssel oldható meg. Ha az eset Hamburgban történik, akkor persze ráfoghattam volna szerencsétlen Herr Richterre. Természetesen nem ülök tétlenül, várva, hogy a kezem magától jöjjön rendbe, sőt. Napi két kezelésre járok, kétfelől gyógyítva a bajt – orvossal és természetgyógyással. Senki sem gondolja, hogy hosszan tartó nyavalyát szereztem be, mégis nagyon bosszant, hogy meglehetősen lassú a javulás.

Ettől a kis izgalomtól teljesen függetlenül az elmúlt évad tele volt mindenféle furcsa ka-

²⁰ Château Frontenac: szálloda Québec Cityben.

²¹ A fotóalbum címe, amelyben Gould képe megjelent: *Karsh Portfolio* (Toronto: University of Toronto Press, 1967).

²² Edith Boecker akkor már Heidelbergbe költözött, és szakított a Philipsszel.

²³ Gould előszeretettel nevezte saját magát az „utolsó puritánnak” George Santayana *The Last Puritan* című regénye nyomán.

landdal. Jó pár hónappal ezelőtt elfogott a vágy a pompa után, melyet Lake Simcoe-i körülményeim korántsem elégitettek ki. Így aztán hirtelen ötlettel kibéreltem egy Donchery nevű birtokot, Torontótól huszonöt kilométerre. Első látásra beleszerettem, és a szerelem pontosan a bérleti szerződés aláírását követő napig tartott. A házban nem kevesebb mint 26 szoba található, ha beleveszem a 7 fürdőszobát, a reggeliző és a mosogatóhelyiséget, a kutyaólat és minden egyebet, amit szobaként foghatunk fel. A birtokot gyönyörű erdő borítja, egy folyó is átszeli, és persze úszómedencét meg teniszpályát is építettek rá. A medence körül garázs (négy kocsi számára) és külön férfi és női öltöző (bacchanália kizárva!). A ház hatvan lépcsőfokkal áll a folyó fölött (utóbbit Donnak hívják), és az épület látványa a folyó felől, főleg esti díszkivilágításban, a salzburgi kastélyt idézi a te eperparcelládról nézve. Magától értődik, hogy a Don túlsópartján is meghúzódik egy kis eperföld.

Elég az hozzá, hogy a szerződést december 13-án írtuk alá, 19-én pedig rádöbentem, mit is cselekedtem, ráadásul nem tudtam kifundálni, mi a fenét is kezdjek 26 szobával. Itt persze mindenki a saját szája íze szerint magyarázza a dolgot, és roppant színes történetek terjedtek el Torontóban. Sajnos valaki az újságok számára is megszellőztette a hadművelet híret, és attól fogva minden nap új szárnyal bővült a ház. A legutóbb valaki megállított az utcán, hogy megkérdezze, tényleg 40 szobám van, vagy csak 38!! Azt hiszem, Mr. Homburger komolyan kétségbe esett amiatt, hogy abbahagyom a zongorázást, és vidéki földesúrként tengetem hátralévő napjaimat. A titkára meg biztosra vette, hogy az emeleten lakó háztartási alkalmazottal van viszonyom (akivel pedig még nem is fűztük össze sorsunkat – már mint háziúr és takarítónő), az pedig nem kétséges, hogy anyám meg volt győződve róla: titokban megnősültem.

A szerződéskötés utáni második napon óriási, ám eleve kudarcra ítélt bevásárló körútra indultam, hogy két nap alatt bebutorozzam a 26 helyiséget, és tanácsadóim társaságában rohammal elfoglaltam egy nagyáruházat. Életemben először tettem ki magam annak a megpróbáltatásnak, amivel a háztartáshoz szükséges eszközök beszerzése jár, és be kell vallanom, hogy igencsak megrettentem a feladattól. A konyhafelszerelés még hagyján, mert tehetségesen tartottam a fejemet egy sütő belsejében, ugyanis el kellett játszanom, hogy megvizsgálom a grillezőt; sőt a törülköző- és fürdőszobaszőnyeg-osztályon is sikerült egy-két nem túl hivalkodó darabot kiválasztanom, melyek jól illenek a házigazda lakrészének hálószobájához. (Mellesleg ehhez a hálószobához szőnyegpadlós fürdőszoba tartozik!) Igazából a hálószobabútor-osztályon gyengültem el, mert bár a matracok kipróbálását mindig is kedves időtöltéseim között tartottam számon, mégis, amikor körüldongott néhány kereskedő, hogy meggyőzzön: a „Tündérialom” márka sokkal jobb minőségű, mint a „Derék derékalj”, már kimondottan kellemetlenül éreztem magam. Az áruismertetés egészen drámai formát öltött, mert mellém szegődött a konyhafelszerelési osztály elleni lerohanó támadás túlélője, egy felettebb elegáns ifjú hölgy, aki oly méltóságteljesen próbálta ki számomra a matracokat, hogy mindegyik kereskedő nagyságos asszonyomnak szólította.

Másnap a Doncheryban tárt karokkal vártam a szállítókat, s lassan el is kezdtek szállingózni a beszerzéseim. Egyedül fogadtam őket 26 szobámban, és eleinte, amikor megérkeztek a nagyobb darabok, mint a hűtőszekrény és a tűzhely, még hálás is voltam, hogy milyen sok helyem van, amit elfoglalhatnak, továbbá bíztam benne, hogy a többi 25 helyiséggel is végzek. De aztán mi történt hirtelen? Befutott a sok partvis meg a jénai edénykészlet, engem pedig rémülettel töltött el a házi idill mint jövőkép (pedig korábban erről álmodoztam). Doncheryból egyik pillanatról a másikra csapda vált, a bérleti szerződésből pedig kínos kötelesség. A jénai edény állandósággal fenyegetett – nem maradt más hátra, mint a menekülés. Felkaptam hát hűséges Buickomra, és elporzottunk Toronto felé.

Csak a múlt héten sikerült kivásárolnom magam a szerződésből (nem kis összeget kellett leszurkolnom az ingatlan fenntartójának), és most, ha nem az újonnan vásárolt la-

kásomban tartózkodom Torontóban, behúzott farkokkal kullogok vissza Lake Simcoe-ba, melyet újabban éppen eléggé nagyszabásúnak látok.

Nem is nagyon bánom a nyakamba szakadt szabadidőt. Az utóbbi hetekben a Bruckner-szimfóniákat tanulmányoztam olyan szemmel, hogy tető alá tudjak hozni róluk egy régóta tervezett esszét, emellett pedig a „Hamlet”-ra készülök, melyet holnap este a Rosedale-alsói Shakespeare Olvasókör²⁴ rendes ülésén viszek színre. Gondolom, a Kör áldásos tevékenységéről már beszámoltam neked. Holnap este nem csupán technikai rendezőként áll módomban tündökölni (a többieknek nincs Ampex-berendezésük), hanem erőből duzzadó Laertest is alakítok, és a cockney dialektust beszélő sírásót is személyesen domborítom. A kultúrát a gyarmati végeken is meg kell próbálnunk terjeszteni!

Ha még mindig a Philipsnél vagy, légy szíves, add át szívélyes üdvözetemet dr. Storjohann-nak, és közöld vele, hogy ebben a hónapban dobják piacra új lemezemet, Beethoven harmadik zongoraversenyét Bernsteinnel.²⁵

Minden jót kívánok

Sok szeretettel

IV

WILLIAM B. GLENESKNEK

1960. május 31.

William B. Glenesk tiszteletes úrnak
Spencer Memorial Presbyterian Church
Brooklyn, New York

Kedves Bill,

jaj, de jó volt megint hallani felőled!²⁶ A leveled azonban nem a stratfordi készülődés vagy valami más tevékenységem közben érkezett. Az elmúlt félévben ugyanis egy vállsérülés miatt nem voltam túl jó bőrben, és az utolsó másfél hónapban Philadelphiában kezeltettem magam egy híres ortopéd sebésszel. A télen nem mondtam le az összes koncertemet, de nagy részüket igen – csupa szólóhangversenyt, mert egyszerűen nem volt erőm egy egész estét végigjátszani. A vállam nem mindennapi körülmények között sérült meg a Steinway & Sonsnál múlt decemberben, és ha egyszer személyesen találkozunk, elmesélem részletesen, mert az eset színes előadást érdemel, hogy az összes őrről vonatkozását megértsd. Mindenesetre remélem, hogy nyáron a Stratfordi és a Vancouveri Fesztiválon²⁷ már teljes gőzzel végezhetem a munkám.

Nagy érdeklődéssel olvastam az általad szervezett előadás-sorozatról; a közreműködők névsora igen tekintélyes. Ugyanakkor be kell vallanom, csak akkor tudnék

²⁴ A Lower Rosedale Shakespeare Reading Society tagjai Glenn Gould baráti köréből kerültek ki. A hivatalosságtól teljesen mentes baráti társaság 1957-ben alakult meg egy rosdale-i lakásban, Toronto módos negyedében. Később Gould többszintes, tetőtéri lakásában, a St. Clair Avenue Westen gyűltek össze, és Shakespeare-t olvastak fel. Gould mindig több szerepben működött, s mivel modern videófelszerelése is csak neki volt, a technikai rendező funkcióját is ő töltötte be. Egyébként Oscar Wilde és Bernard Shaw-darabokat is olvastak, és helyzetgyakorlatokat is rögtönöztek.

²⁵ Beethoven: c-moll zongoraverseny, közreműködik a Columbia Zenekar, vezényel Leonard Bernstein.

²⁶ Glenesk 1960. május 25-én kelt levelében meghívta Gouldot, hogy tartson előadást Bachról és műveinek vallási vonatkozásairól. Gould nem fogadta el a meghívást.

²⁷ 1960-tól 1963-ig Gould a Stratfordi Fesztivál zenei eseményeinek társigazgatójaként működött. Ebben az időszakban tizenegyszer lépett fel, utoljára 1963. július 28-án. 1960 júliusában és augusztusában három koncertet adott a Vancouveri Nemzetközi Fesztiválon.

bármí eredetit mondani a Bachot ért egyházi hatásokról, illetve általában a barokk zenéről, ha jóval többet foglalkoztam volna szakszerűen a zeneszerzővel. Tudod jól, hogy ha nekidurálom magam, és írok vagy előadást tartok valamiről, akkor nagyon komolyan veszem a feladatomat – talán túlságosan is komolyan –, és bár az az érzésem, hogy a szóban forgó témáról tulajdonképpen az alapokról indulva is sok mindent lehetne mondani, ugyanakkor azt is látom, hogy az előadónak alaposan bele kellene ásnia magát a Bach-bibliográfia idevágó részébe, különösen a kantáták irodalmába.

Az utóbbi néhány évben egyetlen szempontból tanulmányoztam Bachot: modulációinak természetrajzát vettem górcső alá. Két versenymű-felvétel lemezborítóján nagy teret szántam arra, hogy fölvázoljam a problémát, és remélem, hogy munkámból egy-két éven belül előadás, majd terjedelmes tanulmány kerekedik.²⁸ Lehet, hogy az előadást idén nyáron tartom meg Stratfordban, és hangversennyel kötöm össze, melyen Bach-versenyműveket játszanék. A terv készen áll, de még semmi sem biztos.²⁹ Mindezt csak azért említem, mert ezen a fontos szemponton (melyet meglepő módon alig kutattak, pedig szerintem az itt megmutakozó tudatlanság az oka annak a felettébb sajnálatos gyakorlatnak, hogy a nagyobb terjedelmű Bach-tételeket a modulációk végtelen koncentrikus köreiként játsszák, ahelyett, hogy a gondosan felépített szerkezetet szólaltatnák meg, amelyben az egész darab formáját a harmóniai hangsúlyok jellegzetes pontjai rajzolják ki – akkor is, ha nem olyan sajátos formáról van szó, amilyen például a szonáta-allegro), szóval ezen a fontos szemponton már sokat törtem a fejem, és sokat olvastam is hozzá, úgyhogy talán nem alaptalan azt gondolnom, hogy ilyen előkészületek után képes lennék valami újat mondani a tárgyban. Hozzám, a gyakorló zeneszhez jóval közelebb áll ez a téma, mint az a kvázi-filozófiai probléma, amelyet te hoztál szóba, emiatt úgy érzem, nem rám van szükséged, hanem olyasvalakire, aki sokkal járatosabb a 17. század egyházi–állami–társadalmi viszonyaiban.

Igazán sok-sok sikert kívánok az előadás-sorozathoz, és őszintén remélem, hogy találsz valakit, aki jobban megfelel a célnak, mint én. Kérlek, a jövőben is tájékoztass arról, mi mindennel foglalkozol. Elismerem, csigalassúsággal válaszolok, de nagyon szeretném tudni, mikor mit csinálsz.

Minden jót kívánok

V

MRS. H. L. AUSTINNAK

1961. február 15.

Mrs. H. L. Austin³⁰
Ile D'Orleans, P. Q.

Kedves Mrs. Austin!

köszönöm szépen levelét és elismerő megjegyzéseit a Beethoven-műsorról.³¹ Nagy örömömmre szolgál, hogy tetszett.

Remélem, egyszer le tudunk ülni, hogy késhegyre menően vitatkozzunk a közönség-

²⁸ A borítószövegek két lemezen olvashatók: Bach: d-moll zongoraverseny BWV 1052, közreműködik a Columbia Szimfonikus Zenekar, vezényel Leonard Bernstein (Columbia-felvétel), illetve: Bach: f-moll zongoraverseny BWV 1056, közreműködik a Columbia Szimfonikus Zenekar, vezényel Vladimir Golschmann (szintén Columbia).

²⁹ Gould nem tartotta meg az előadást.

³⁰ Glenn Gould egyik rajongója.

³¹ A CBC televízió *The Subject is Beethoven* című műsoráról van szó.

gel folytatott kommunikációról.³² Én is voltam már tanúja művész és közönsége *mésalliance*-ának, amelyről ön is ír, de úgy érzem, azok a művészek, akiket az efféle befolyásol, túlságosan függenek a zenén kívüli inspirációtól. Talán furcsán hangzik, de mindig szívesebben dolgoztam stúdióban, készítettem lemezfelvételt, rádió- vagy tévéműsort, és az én szememben a mikrofon nem ellenség, hanem jó barát. Nekem a közönség hiánya – a stúdió tökéletes személytelensége – adja a legerősebb ösztönzést, hogy megfeleljek a magammal szemben támasztott igényeimnek, tekintet nélkül a közönség szellemi étvágyára vagy annak hiányára. Személyes véleményem, hogy – paradox módon – a művészi kielégülés legnarcisztikusabb hajszolása révén lehet teljesíteni a művész alapvető kötelességét: azt, hogy *másoknak* szerezzen örömet. Talán amikor Írországba ér, talál rá időt, hogy nyugodt körülmények között kilője rám elégedetlensége újabb nyilait.

Mindig örömmel fogadom jelentkezését.

Minden jót kíván

VI

HENRY RAYMONTNAK

GLENN GOULD
32 Southwood Drive
Toronto, Ontario
1962. április 18.

Mr. Henry Raymond³³
Cambridge, Massachusetts

Kedves Henry,

nagyon köszönöm a leveledet – bizony, igencsak esedékes volt már –, és köszönöm a híradást mindarról, ami a közelmúltban történt veled. Nagyon elégedett vagyok az új egyetemi kutatási témáddal, és biztos vagyok benne, hogy sok mondanivalód van róla. Viszont a legkevésbé sem értek egyet a véleményeddel Kanada részvételéről az Amerikai Államok Szervezetében, de ez már egy másik történet; remélem, személyesen is megvitathatjuk a közeljövőben.

Micsoda szerencse, hogy – ha jól értem a táviratodat – nem sikerült New Yorkba utaznod, ugyanis a távirat kézhezvételéig voltaképp nem is olvastam a leveledet. A színpadmunkások annak rendje s módja szerint átadták, én meg zsebre vágтам, és szépen megfedkeztem róla. Csak akkor jutott eszembe, hogy hopp, volt itt egy levél is, amikor a sürgönyöd megérkezett – no, akkor elő is bányásztam. Egyúttal lemaradtál az utóbbi évek legbotrányosabb 57. utcai hangversenyéről,³⁴ a híre biztosan eljutott már hozzád. Remélem viszont, hogy hallottad a rádióközvetítést, Leonard kiselőadásával együtt. Beszéde a heves vádaskodások

³² Mrs. Austin azt írta: „Ne haragudjon, hogy a tyúkszemére lépek, de nem értek egyet azzal, amit egy interjúban mondott. Vagyis azzal, hogy a közönség ön szerint elhanyagolható – pontosabban hogy önre semmiféle hatást nem gyakorol a közönség.”

³³ Raymond a „Nieman Alapítvány az Újságíráért” kurátora volt.

³⁴ Brahms d-moll zongoraversenyéről van szó. Gould 1962. április 6-án játszotta a New York-i Filharmonikusokkal, a hangversenyt Leonard Bernstein vezényelte. A botrányos hangversenyen Bernstein beszédet intézett a közönséghez, és elhatározta magát Gould tempóitól (az első és az utolsó tételt rendkívül lassan játszotta a zongoraművész). Bernstein humoros megjegyzései a szölista ellen irányultak, bár erre a karmester később nem volt hajlandó így emlékezni. Gould feltűnően kerülte a vitát Bernsteinnel, ugyanakkor mélyen megbántódott Harold C. Schonberg zenekritikus megjegyzése miatt. Schonberg azt írta a *New York Times*ban, hogy a zongorista technikai hiányosságai miatt volt kénytelen lassú tempókat venni. Ismerve Gould boszorkányos technikáját, a kritikus megjegyzése nyilvánvaló képtelenség.

ellenére tökéletesen elragadó volt, sőt nagyvonalú, és egyáltalán nem akart ellenségeskedést gerjeszteni (hiába írják így a lapok). Még sohasem voltunk ilyen jóban.

Igazából a szélső tételek tempóinak arányai botránkoztatták meg a jelenlevőket – azt hiszem, nem pusztán a tempó lassúsága (jóllehet mindenkinek ez tűnik fel a leghamarabb, ergo ez ellen lehet rögtön tiltakozni, ha valakinek épp tiltakozni van kedve), inkább az arányok. Az utóbbi években fokozatosan új szemlélet alakult ki bennem a 19. századi versenyműről, erről a különös és kiszámíthatatlan műfajról; abban a tudatban tekintek rá, hogy már Schoenberget is ismerem. Vagyis oly módon játszom a 19. század közepén és végén keletkezett versenyműveket, hogy a darabok legfőbb jellemzőjeként a szerves egység kap hangsúlyt, nem pedig az egyenlőtlenségek együttélésének folyamatos elismerése – szerintem ez utóbbi a 19. századi zene előadási gyakorlatának alapelve. Lehet, hogy a véleményem extravagánsnak és kissé önkényesnek hangzik, valójában mégsem az. Nem teszek mást, csupán tompítom a különféle témák férfias–nőies ellentéteit, és inkább a tematikus egységek közötti szerkezeti anyag összefüggéseire világítok rá. Magától értődik, hogy ennek a megközelítési módnak elengedhetetlen része a tempók megválasztása, s e tempók – akár gyorsak, akár lassúak – alkalmasak arra, hogy egyforma érvénnyel feleljenek meg a tétel valamennyi elsődleges tematikus funkciójának. (Természetesen csak akkor, ha a partitúra nem rendelkezik másként.) Egyszóval azt gondolom, a közönség igazából azt találta újszerűnek és attól jött zavarba, hogy ezeket az arányokat szinte mozdulatlan vonalban tartottuk, és nem a tempó határozta meg őket.

Megjegyzem, Lenny³⁵ korántsem osztja a véleményemet, ugyanakkor a saját kísérletező kedve van olyan erős, hogy részt vegyen egy ilyen előadásban, amelynek – akár egyetért vele, akár nem – megvan a maga érvényessége. És el kell ismernem, hogy Lenny óriási adag jóindulattal fogott hozzá a megvalósításhoz. Rövidre fogva ennyi a botrány háttere – szigorúan személyes tájékoztatásodra.

Nem akarsz valamikor Kanadába jönni?

Addig is minden jót
Glenn Gould

VII

SCHUYLER CHAPINNEK

1962. június 26.

Mr. Schuyler Chapin³⁶
a Columbia Hanglemezgyár leveleivel
New York, New York

Kedves Schuyler,

ígéretemhez híven megosztom veled gondolataimat a lemezre kíváncsozó repertoár-ról, töprenghets rajta kedvedre.

Feltéve, hogy e sorok írója nem enged a negyvennyolcból, és betartja a „48-akkal” kapcsolatos tervet,³⁷ a munka, gondolom, 2–2 és fél évig is eltart. Ami a többi mű felvételét illeti, összeválogatásuk jórészt attól függ, milyen ütemezésben kívánod megjelentetni a „48-akat”. Ha a jelenlegi tervekhez ragaszkodva hat lemezen hozol ki nyolc-nyolc prelúdiumot és fűgát, akkor vajon a lemezek egyenként kerülnek majd a boltokba, vagy megvárod az első hár-

³⁵ Leonard Bernstein.

³⁶ A Columbia-hanglemezgyár Masterworks-szerkesztőségének egyik vezetője.

³⁷ A *Wohltemperiertes Klavier* I. és II. kötetének lemezre rögzítéséről van szó; a kötetek 24-24 prelúdiumot és fűgát tartalmaznak; a lemezek 1963 és 1971 között jelentek meg.

mat, hogy teljes legyen az I. kötet? Ha az első (vagyis az egyenkénti) megoldást választod, akkor gond nélkül jut új lemez az őszi hónapokra. Ha azonban tripla albumnak szánod a teljes I. kötet anyagát, akkor túlzott optimizmusra vallana a megjelenést hamarabbra tervezni mondjuk jövő karácsonynál (azaz 1963 késő őszenél). Ebben az esetben alaposan nekiliveselkedhetünk a munkának, hogy a közbeeső időszakban is tudjunk lemezt kiadni. Ezért is ültet le átgondolni, milyen felvételek jöhetnének szóba.

1. A harmadik és a negyedik partita – ezeket mindenképpen be kell fejezni a következő egy évben, mert már régóta halogatjuk a partitafelvételek teljessé tételét. Vajon amiatt, hogy az ötödik és hatodik partita felvétele még monóban készült, az összkiadást is csak monóban lehet megjelentetni? Mindenesetre normál zongorára van szükség, korábbi megegyezésünk szerint.

2. *A fúga művészete*, második rész – ha már megnyugtatóan rendeződött az a múltkori kellemetlenség az adóhivatallal, biztos, hogy ugyanazon az orgonán kellene megcsinálni, mint az első részt. Amennyiben úgy gondold, hogy sokat akadékoskodnának a vámnál, akkor megnézhetem közelebről azt a hangszeret, amelyikről a Casavant Frères-cég elnöke a legutóbb mesélt. Ez egy újmódi orgona, hasonlít a Mindenszentek anglikán templomában látható hangszerhez, de jóval kisebb. Ugyanakkor megvan az az előnye, hogy egy Long Island-i közösségben található – hogy melyikben – az épp nem jut eszembe. Úgy érzem, a felvételt nem volna szabad tél utánra halasztani (sőt lehetőleg az ősszel túl kellene esnünk rajta), hogy jövő ilyenkorra már összeállíthassuk és piacra dobhassuk a teljes *Fúga művészetét*.

3. Amikor *A fúga művészetével* végeztünk, talán fontolóra vehetünk egy másik orgonás lemezt is, Schoenbergtól a *Variációk egy recitativóra* és Krenek *Orgonaszonátája*³⁸ szerepelne rajta. Mindkét műről készült már hangfelvétel – Schoenbergé az Esoteric cégnél jelent meg, a Krenek-darab pedig Oklahoma Egyetem címkével (hogy ez mit takarhat?!). Mindenesetre bőven van időnk, hogy erről a tervről gondolkozzunk, mert nyugodtan várhat *A fúga művészete* befejezéséig.

4. Tervek az 1964-es Richard Strauss-évre – azt hiszem, Továbbra is Herr Doktor Leonardóval³⁹ szeretném rögzíteni a *Burleszket*, s itt csak az időpont-egyeztetésre szeretném felhívni a figyelmedet. Emlékezhetsz rá, hogy a jövő évadban a Filharmonikusokkal tervezett koncertem után három nappal Los Angeles számít személyes megjelenésemre – következőképpen, mivel a légi közlekedést továbbra sem támogatom egy petákkal sem, legkésőbb vasárnap este el kell indulnom New Yorkból. Hétfőn tehát nem tudok felvételre menni a stúdióba, sőt vasárnap este sem, hiszen a legtöbb vonat késő délután indul a nyugati part felé. Szerencse, hogy jövőre nem tartunk vasárnapi hangversenyt a sorozatban. Körülbelül két hétig maradok Nyugaton, de február hátralévő részében jó sok szabadidőm lesz. Szerinted butaság a felvételt kb. három héttel a hangverseny utánra halasztani? Van más baj is ezzel a lemezzel, jelesül hogy mi az ördögöt tegyünk rá még? Mivel Strauss, a derék Bürger nem szánt meg bennünket más, zongorára és zenekarra írott darabbal (hacsak nem érdekel a *Parergon zur Sinfonia Domestica*⁴⁰ – én, köszönöm szépen, megvagyok nélküle). Párdarabként a Filharmonikusok közreműködésével Bach g-moll versenyt kapcsoljuk hozzá, bár attól tartok, hogy ez sokkal képtelenebb párosítás, mint nemrégiben a Schoenberg–Mozart-lemezünk, mondhatom, nem teng túl benne a *raison d'être*. Úgyhogy inkább azt mondom: tegyük függővé a döntést következő kalandomtól a CBC-vel. Mint tudod, a televízióban a billentyűk mellől kísérlem meg elvezé-

³⁸ A lemez nem készült el.

³⁹ Leonard Bernsteinnel. A lemez nem készült el.

⁴⁰ A *Parergon zur Sinfonia Domestica* (op. 73) két zongoradarab (bal kézre) zenekari kísérettel 1925-ből.

nyelni az *Úrhatnám polgárt* és a *Tanzmusik nach Couperint*.⁴¹ Igaz, hogy a Couperin-zenét semmiképp sem sorolhatom a kedvenceim közé, mégis rendkívül tartalmas kiegészítés lehetne a lemezen, ráadásul karmester nélkül is könnyen elő lehet adni. Nem így az *Úrhatnám polgárt*, egyes tételeiben ugyanis a zongoraszólam a continuót játssza. Erről most ne is döntsünk még, ehelyett hadd térjek rá egyéb elképzeléseimre Herr Richardról.

5. Te is tudod, mennyire szeretném előadni a *Hegedűszonátát*. Az egyetlen kéznél levő Schwann-katalógus (amely már egyéves, és amelyre számításomat alapozom) azt állítja, hogy ez a szonáta nem része a lemezipertoárnak. Biztos, hogy ez téves közlés, mert tisztán emlékszem rá, hogy pár hónappal ezelőtt Leonyid Kogan felvételt készített belőle. Mindenesre úgy gondolom, hogy a régi Heifetz-lemez már nem kapható. Ezt a művet párba állíthatnánk az op. 6-os *Gordonka-zongora-szonátával*, melyet, őszintén szólva, nem ismerek, de a *Hegedűszonáta* társaságában mégis megfelelő képet adhatna a fiatal Richard Straussról. Szilárd meggyőződésem, hogy a *Hegedűszonátában* Oscar Shumsky⁴² lehetne a legkitűnőbb partnerem, aki nagyszerűen játssza a darabot.

6. *Lieder* – feltéve, hogy megfelelő büntársat tudsz keríteni a számomra, szeretnék legalább egy lemezre való Schoenberg-dalt felvenni. Pár héttel ezelőtti megjegyzéseidből arra következtetek, hogy az énekes társadalom egyik megbecsült alakja jöhetne szóba. Márpedig a te listádon szereplő nevek közül ez a meghatározás egyedül Eileenra⁴³ illik. Minden tisztelem az övé, de számomra ő mégsem elsősorban dalénekes, jóllehet izgalmas volna kipróbálni. Saját választásom a hölgyek idősebb generációjának (értsd: a középkorúaknak) képviselői közül Madame Schwarzkopf, de úgy érzem, szerinted aránytalanul nagy erőfeszítést kívánna, hogy kiszakítsuk Herr Legge⁴⁴ karjaiból. Lehetne persze cserealkut kötni Lege-gel, mondjuk készítenék egy albumot a Columbiának, és egy másikat az EMI-nak. Szerintem fontolóra venné az ötletet. Ha egyik megoldás sem válik be, akkor marad Lois Marshall, aki vélhetően remekül meg tudja oldani a feladatot. Egyébként szeretnék távolabb merészkedni Cecilián és társain, és az ismertebb dalok mellé bevinnék olyanokat is, mint az *Ophelia-dalok*, melyek augusztusi tévéműsoromban is szerepelnek.⁴⁵

7. Ha sikerül igazán izgalmas dalénekest találnunk egy lemezalbumhoz, akkor az illetővel szívesen készítenék egy Schoenberg-lemezt is. Fő vonzereje az op.15-ös *Fiúgölkertek könyve* lenne, ami kb. 24 perces, és ráfér az egyik lemezoldalra. Mintegy bevezetője a másik lemezoldal, dalcsokkal a 2-es, 3-as és 6-os opusból.⁴⁶ Szerintem kiváló gyűjtemény születne, s egyúttal böléséges válogatást adnánk Schoenberg átmeneti éveiből.

8. Végül visszatérek a szólófelvételekhez. Ha hiszed, ha nem, úgy gondolom, eljött az ideje az újabb Mozart-szonátalemezeknek. Azt hiszem, az utolsó szonátákból kettő-három jó összeállítás volna, főleg a c-moll hangneműek (a hozzájuk tartozó fantáziával együtt vagy éppen nélküle), plusz a B-dúr darab, az, amelyik hegedűszonátaként is létezik.⁴⁷

⁴¹ Ez a tévéműsor nem készült el. Helyette Gould televíziós Richard Strauss-estet tartott *Festival/Richard Strauss: A Personal View* címmel, amelyben elhangzott az *Úrhatnám polgár* is (op. 60). Az adás időpontja 1962. október 15.

⁴² Ez a hangfelvétel nem készült el, Shumsky és Gould azonban előadta az *Esz-dúr szonáta* (op. 18) első tételét a CBC televízióban, az előbbi jegyzetben említett műsor részeként.

⁴³ Eileen Farrell (1928) amerikai szoprán.

⁴⁴ Walter Legge (1906–1979) brit zenei rendező, menedzser, az EMI vezető producere, Elisabeth Schwarzkopf férje.

⁴⁵ Lois Marshall (1924) kanadai szoprán elénekelt a három *Ophelia*-dalt az op. 67-es sorozatból a 41. jegyzetben említett műsorban.

⁴⁶ Az op. 15-öt (Stefan George verseire) Helen Vanni adta elő. Ugyancsak elénekelt az op. 3, 6, 12, 14, 48 és az op. posth. dalokat, míg Ellen Faull az op. 2-t (mindegyik Columbia-felvétel).

⁴⁷ Mozart: c-moll szonáta, K. 457 (felvétel: 1973–74, megjelenés: 1975, Mozart összes szonátája, 5. lemez, CBC). Mozart: B-dúr szonáta, K. 570 (felvétel: 1970, megjelenés: 1974).

Biztos vagyok benne, igen tisztelt úr, hogy te is úgy látod: ez a sok terv annyira lefoglal majd bennünket, hogy semmiféle huncutságra nem marad időnk az elkövetkező egy-két évben, de, mint észre fogod venni, sok függ attól, milyen ütemezésben akarsz kiadni a „48-akat”.

Ha az első lemez megjelenését akkorra tartogatod, amikor már nagyon jól állunk a felvételekkel, akkor hamar meg kell valósítanunk a többi terv valamelyikét, mert a Strauss-darabokat nyilván csak 1964-ben érdemes kiadni. Szerintem a télen a Schoenberg-albumot kellene tető alá hozni, a hiányzó Bach-partitákkal és *A fűga művészetének* befejező részével együtt.

Várom a véleményedet ezekről a sokfelé ágazó, de létfontosságú kérdésekről.

Minden jót kívánok,

igaz híved
Glenn Gould

VIII

LOUIS BIANCOLLINAK

1963. május 27.

Mr. Louis Biancolli⁴⁸
New York, New York

Kedves Mr. Biancolli,

nagyon szépen köszönöm levelét és a három felvételt, melyeket megbabonázva hallgattam (és akkor még visszafogottan fejeztem ki magam). Nagy örömmel írok néhány megjegyzést róluk – talán hasznukat veszi, amikor megírja a lemezek borítószovegét.

Azt is be kell vallanom, hogy egyúttal nyugtalanító élményt is szerzett nekem, mert a felvételek hallgatása közben hirtelen rá kellett ébrednem, mennyire változékonyak az előadó-művészet értékeiről vallott nézeteink, és milyen erősen függenek egy-egy nemzedék elemző megközelítésétől. Úgy látom, hogy ezeken a felvételeken a részekre bontás vágya és a pillanatnyi szenvedélytől vezérelt játék már-már tönkretette a nagyobb szerkezeteket, miközben még bájosabbnak és bohókásabbnak hatottak a kisebb egységek. A Grieg- és a Fauré-darabot rendkívül jónak találtam, de a nagyobb szerkezeteket, így a Chopin-balladát Paderewski előadásában stb. nem egy tömbből faragták. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy ezek a művészek koruk legkiválóbb zongoristái voltak, és koruk analitikus felfogását tükrözték. S mivel az a kor nincs még olyan messze, lehetséges tán azt mondani, hogy mostani, integrációt hangsúlyozó, „minden mindennel összefügg”-elvű értékeink is mulandók? Lehet, hogy a mi véleményünket is furcsállni fogják 40 év múlva?

Gyanítom, hogy az ízlés szóban forgó, nehezen összebékíthető vonásai közül itt a schoenbergi molekuláris elemzés játszik főszerepet, amely megköveteli, hogy a mű legapróbb részlete is szükségszerű legyen az egész szerkezet szempontjából. Attól tartok, az én nemzedékem ezt a régebbi korok zenéjétől is elvárja. Meggyőződésem, hogy az elgondolás reneszánsz vagy barokk művek esetében működik is, de amikor az ön által küldött felvételt meghallgattam, úgy éreztem: kétséges, alkalmazható-e egyáltalán ez a feltétel a 19. század végének zenéjére. Emiatt neveztem nyugtalanító élménynek a küldeményét.

A zongorázás önmagában véve gyakran egészen csodálatos. Carreno⁴⁹ játékában nagyszerű zongorista kvalitásokra bukkantam, bár az egész mű architektúráját tekintve

⁴⁸ Biancolli a *New York World Telegraph and Sun* zenekritikusa, Gould rajongója. Egy ideig a New York-i Filharmonikusok műsorfüzetébe is írt ismertetőket.

⁴⁹ Maria Teresa Carreno (1853–1917) venezuelai zongoraművész.

ő a legakaratosabb művész a felvételen szereplők között. Az én fülemnek a zongorahang végig, egyenletesen szép. Sőt az egyik kellemes meglepetést éppen a játék döntő részének feltűnő tisztasága szerezte – alig találkoztam olyan túlpedálózott szakasszal, amely erre a nemzedékre (szerintem legalábbis) oly igen jellemző. Mindenesetre azt szeretném javasolni, hogy ha még egy sorozatot összeállítanak ezekből a felvételekből, akkor a gépzongora-hengerekkel felszerelt hangszert úgy kell kiválasztani, hogy a hangja archaikusan lágy zengésű legyen. Azt hiszem, hogy a gépzongora-hengerrel nagyjából egyívású zongora csak fokozná a felvételek nosztalgikus ízét, és ha rendszeren karbantartották azt a hangszert, a hang tisztaságából és áttetszőségéből sem veszítünk el semmit. Például egy századfordulós Chickering – vagy valami ahhoz hasonló – szerintem ideális volna.

Megjegyzéseimből láthatja, hogy a felvételek hatására igen sokfelé kalandoztak el a gondolataim, és nem volt könnyű úgy összetömöríteni ezt a pár mondatot, hogy felhasználhassa a lemezborító szövegéhez. Ennek ellenére remélem, valamelyest hasznosítani tudja a levelemet. Nagyon örülnék, ha minderről egyszer hosszabban is elbeszélgethetnék. Addig is még egyszer köszönöm, hogy meghallgathattam a felvételeket, és hogy az előadóművészet olyan területével ismertetett meg, amellyel eddig alig állt módomban foglalkozni. Minden jót kíván és üdvözli híve

Glenn Gould

IX

JOHN McCLURE-NAK

1966. június 11.

Apt. 902, 110 St. Clair Ave. W.

Mr. John McClure⁵⁰
Columbia Hanglemezgyár
New York, N. Y.

Chère Maître,

nagyon köszönöm az ausztrál újságkivágásokat. Jól esik érezni, hogy a CBS International most is teljes gőzzel dolgozik.

Remélem, a jövő héten Adrienne-nel együtt el tudtok jönni velem vacsorázni. Levelem célja, hogy időt adjak neked ellenvéleményed megfogalmazására javaslatommal szemben, mellyel ezennel ismét lerohanlak.

Talán nem felejtetted még el, hogy pár hónappal ezelőtt egyszer-kétszer megpróbáltalak fellelkesíteni egy „Dicső hagyományaink”-szerű parodisztikus bohóság ügyében, melynek keretében szólóestet adnék Whitehorse-ban (Yukon Terület), Yellowknife-ban (Északnyugati Területek) vagy valami más romantikus helyszínen. Ennél is korábban még úgy hozakodtam elő a tervvel, hogy a műsor a centenáris események⁵¹ része lesz, és akkor még *igazi* szólóestet képzeltem egy *igazi* sarkvidéki vagy szubarktikus végvárbán. Mi több, Nicky Goldsmith az ottawai Centenáriumi Emlékbizottságban annyira komolyan vette az ötletet, hogy ha ebben a hónapban nem beszéltek volna le saját Yukon-hadműveletemről, Whitehorse-ban találkoztunk volna a bizottsági meghallgatások idején, és megpróbáltunk volna földeríteni valami akusztikai szempontból megfelelő fészert, altplomot, hódvadász-kunyhót stb.

Már a kezdet kezdetétől tisztán láttam, hogy nagyon komoly akadályok tornyosulnak előttem – ezek közül nem utolsó zongorám aszmatikus hajlama az örök fagy hazájában. Ennél is aggasztóbbnak tűnt, hogy részedről, Chère Maître, a lelkesedés szikráját sem voltam képes felfedezni, úgyhogy most a lehető leghivatalosabb formában ismét eléd terjesztem az

⁵⁰ A Columbia Masterworks zenei vezetője.

⁵¹ 1967-ben volt száz éve, hogy megalakult Kanada domínium.

ügyet, nem csupán azért, hogy legyen időd rendezni soraidat, és kidolgozni komoly kifogásaidat, hanem azért is, hogy megértsd: a tervet kezdettől fogva komolyan gondoltam.

Mostani javaslatom az eredeti ötleten alapul, egyetlen lényeges módosítással – nevezetesen: mindenkit átverünk, és stúdióban tartjuk meg az egészet. Ez az elevenedbe vág, mi? Úgy látom, itt a lehetőség, hogy finoman kigúnyoljuk a nyilvános koncertfelvétel képtelen ellentmondását (lásd: Szvjatoszlav Szófiában⁵² stb.), továbbá kifigurázzuk a „Dicső hagyományaink”-sorozat túlon túl bőséges dokumentációját.

Összeüthetünk egy tökéletesen kronologikus szólóestet, kizárólag olyan darabokból, melyeket józanabb terv részeként úgysem játszanék lemezre. Például:

- egy-két Scarlatti
- (az ég óvjon Wanda⁵³ haragjától!)
- Beethoven: 32 változat, c-moll
- néhány *Dal szöveg nélkül* Mendelssohntól
- Prokofjev: 7. szonáta

No, mit szólsz ehhez a minden időben biztonságos, tökéletesen szellemtelen Ibbs and Tillet-féle⁵⁴ bemutatkozó műsorhoz? Persze a tőlünk telhető legjobb felvételt kellene elkészítenünk, legfeljebb néhány feltűnő zörejt kell benne hagynunk a hitelesség kedvéért (de ez nem kötelező). Aztán utószinkronnal rátennénk a köhögéseket, tüszentéseket és zajos ásitásokat – nem volt ennél megátalkodottabb hallgatóság, mióta Neville Chamberlaint⁵⁵ lehurrogták az alsóházban. Attól függően, hogy (látszólag) milyen helyszínt választunk, a felvételen helyet kaphat egy-két kutyaugatás (esetleg egy családott madárvadász is, aki kék szájkóra megy régi sörétes puskával). Az utószinkron, mondanom sem kell, önmagában is művészi munka lesz, a zaj tolakodó módon fog rátelepedni a zenére, amely – mint azt műsorjavaslatomból magad is kikövetkeztetheted – feltűnően nélkülözi a kontrapunktikus írásmódot.

Ami a legfontosabb: a felvétel lehetővé teszi, hogy egy sor ragyogó, finom beleérezőkészséggel megírt és tökéletesen irreleváns esszét rendeljünk meg, melyek a hangverseny helyszínéül kiválasztott vidék flóráját, földtani szerkezetét, településtörténetét és szociológiai állapotát elemzik. Javaslom, hívjunk meg egy hús-vér geológust, jelenjen meg faarccal, és tartson előadást – aztán vannak kapcsolataim Ottawában is, ismerek valakit az Északi Ügyek Minisztériumában, aki nagyszerű szociológiai tanulmánnyal rukkolna ki. S természetesen dr. von Hochmeister⁵⁶ sem maradna adósunk egy remek kis esszével. Mindenekelőtt pedig ki kell adni egy ékesszóló és hőtökölő szabadidő-magazint, nagyszabású fényképekkel – mondjuk Tuktoyaktuk látképeivel napnyugtakor, ahol is az ég oly mély tengerkék, mint Rauschenberg⁵⁷ *Opus 1*-e. Szívélyes Willkommen kaphat özsentsége a polgármester is, akita a változatosság kedvéért fényes nappal, a kietlen tundrán kell lefényképezni, egy csinos kis tábla mellett, amin ez a felirat áll: „Ipartelep eladó”.

Tudom jól, édes úr, hogy bolondságokat hordtam össze, de ne feledjük, ilyen marhászkodásból születtek a Hoffnung-féle⁵⁸ hangversenyek is, a Barokk Beatles-könyv is, és

⁵² Gould valószínűleg az *Egy kiállítás képeinek* Szvjatoszlav Richter 1958-as szófia hangversenyén készült felvételére utal.

⁵³ Wanda Landowska (1879–1959) lengyel csembalista, a hangszer 20. századi reneszánszának kiemelkedő művésze.

⁵⁴ Az Ibbs and Tillet brit hangversenyrendező cég, számos művész képviselője.

⁵⁵ Konzervatív brit politikus, 1937-től 1940-ig miniszterelnök.

⁵⁶ Gould gyakran használt álneve.

⁵⁷ Robert Rauschenberg (1925) amerikai festőművész.

⁵⁸ Gerard Hoffnung (1925–1959) német származású angol képzőművész, komolyzenei karikatúrista, tuba-játékos. Gyerekkorában került Angliába, ahol 1940-től kezdve számos kiadvány karikatúrista munkatársa. A Hoffnung Zenei Fesztivál kezdeményezője, melyeken rendszerint szellemes

úgy érzem, feltétlenül beszélnünk kell még a dolgról, mert ha nem ez lesz az 1967-es év bombasikere,⁵⁹ akkor meghívlak Adrienne-nel hat óriási szelet csontos vesepecsényére.

Üdvözöl
Glenn Gould

A másolatot kapja: Mr. Andrew Kazdin⁶⁰ (cím ua.)

X

ROBERT ALTSCHULERNAK

1966. szeptember 14.

Légiposta – Ajánlott
Mr. Robert Altschuler
Columbia Hanglemezgyár
New York, N. Y.

Kedves Bob,

mellékelem az anyagot a *Cosmopolitan* számára. Nem tudom, akarsz-e röpké magyarázatot a választásaimhoz, mindenesetre odafirkantottam egy-két mondatot mindegyikhez.

Minden jót kívánok,

Őszinte barátsággal

GOULD KEDVES LEMEZEI

Hans Werner Henze szimfóniái – Deutsche Grammophon

Az évad legkitűnőbb, legnagyobbvonalúbb retrospektív kiadványa.

Bach: Hat brandenburgi verseny; Herbert von Karajan – Deutsche Grammophon

Karajan olykor a néhai Dimitri Mitropoulosra emlékeztet, mikor kénytelen-kelletlen engedményeket tesz a barokk kutatásoknak. Ennélfogva a lemezeken kifogástalan a frazeálás, vitathatatlanul jók a tempók, viszont túl sok a vonós hangszer, túl távoli a csembaló. De még e tisztázatlan megoldások ellenére is egészen csodálatos felvétel.

Chopin: h-moll szonáta; Robert Casadesus – Columbia

Tulajdonképpen elég jól elvagyok Frédéric François szonátái nélkül, viszont mindig is úgy éreztem, hogy ha már valaki előadja őket, akkor mindenképpen játssza simán, egyszerűen. A h-moll szonátának ez a legegyszerűbb, legjobb interpretációja, amit valaha is hallottam.⁶¹

zenei paródiákat adtak elő. 1958-ban, Vaughan Williams tubaversenyének londoni ősbemutatóján ő volt a darab szólistája.

⁵⁹ Gould nagyon szerette volna tető alá hozni ezt a vállalkozást, de a Columbia lemezgyár nem mutatott érdeklődést a terv iránt.

⁶⁰ Andrew Kazdin több mint 40 Gould-felvétel producere a Columbiánál.

⁶¹ Gould megjegyzése, hogy Chopin h-moll szonátáját (op. 58) „simán, egyszerűen” kell játszani, azért érdekes, mert a „CBC Thursday Night” című rádióműsorban 1970. július 23-án adott szólóestjén zongorázása minden volt, csak „egyszerű” nem.

Ruggles:⁶² Sunreaders – Columbia

Még győzködöm magam, hogy egyszer aláírjam a „Szobrot Ivesnak a Mount Rushmore-on!”⁶³ petíciót, mert roppant találékony elméje sem tudott kibékíteni fékezhetetlen szószátyárságával. Ezzel szemben teljesen megnyert magának Jenki kortársunk, Carl Ruggles szándékosan lakonikus zenei nyelve.

GLENN GOULD
1966. szeptember 14.

XI

DEBBIE BARKERNAK

1967. május 22.

Miss Debbie Barker⁶⁴
Delhi, Ontario

Kedves Debbie,

köszönöm szépen a leveledet, és hogy engem is beveszel a könyvbe, amit az iskoládban állítasz össze.

Kérdezed, hogy mindig is Bach volt-e a legkedvesebb zeneszerzőm. Nagyon érdekes kérdés, és nem is könnyű válaszolnom rá. Vannak, akik úgy gondolják, hogy annak a zeneszerzőnek kell a kedvencednek lennie, ha csak átmenetileg is, akivel éppen foglalkozol, akinek a műveit játszod – ahogy a színészek is gyakran azt mondják, hogy épp az akkor játszott szerepükért rajonganak a legjobban.

Ugyanakkor azt gondolom, hogy ha életem hátralévő részét egy lakatlan szigeten kellene eltöltenem, és egész idő alatt egyetlen szerző zenéjét lehetne csak játszani vagy hallgatni, akkor szinte biztos, hogy Bachot választanám. Elképzelni sem tudok olyan zenét, amely ennyire mindent átfog, mindig olyan mélyen megindít, s amely, hogy pongyolán fejezzem ki magam, a ragyogó mesterségbeli tudáson túl egy még fontosabb tulajdonsága miatt volna ilyen értékes – azért, mert humánus.

Sok sikert kívánok az iskolai vállalkozáshoz, és Neked is az életben.

Őszinte híved
Glenn Gould

BARABÁS ANDRÁS fordítása

⁶² Charles Ruggles (1876–1971) amerikai zeneszerző.

⁶³ A Mount Rushmore Dél-Dakotában található, a hegy oldalába egy szobrász Washington, Jefferson, Theodore Roosevelt és Lincoln amerikai elnökök több emelet magasságú portréit véste.

⁶⁴ Glenn Gould egyik rajongója.

Püthagórasz keze

– zsebkönnny –

Persze mindent megtett, hogy eltűnjön a szemük elől. Tengerre szállt, egymaga. A rádió adó-vevőt a habok közé hajította. Csakis lakatlan szigeteken kötött ki. Leborotválta híres szakállát, csak hogy azok fel ne ismerhessék. Sötét napszemüveggel takarta szemét. Meg se szólalt, az óceán legközepén se.

Ha egyszer-egyszer mégis kikötni kényszerült valamely nagyobb város partjainál, hogy babkonzervet és ivóvizet szerezzen be, hát terhes nőnek álcázta magát. A hasa megvolt hozzá, csak parókát kellett a fejére tennie, kirúzsóznia száját. Szoknyát húzott, púdert vert arcára. Kivette ágya alól a babakocsit, kinyitotta, s azt tolta maga előtt, míg el nem ért az első konzervlerakatig.

Mégsem tudta magát biztonságban. Nem volt egyetlen nyugodt perce sem. Úgy érezte, figyelik. Lesnek rá. Hiába minden óvintézkedés, álca és trükk, hiába a magány, a félelemtől nem bír megszabadulni. Verítékben úszva riadt fel éjszákánként. Rémálmok gyötörték. Azok riogatták álmában. Körbevették és összeverték. A vér egy fa törzsére fröccsent. Soha senki nem tudta összeverni. Nemcsak a filmekben volt erős és bátor és legyőzhetetlen, de az életben is. És akkor most ezek a vézna, fehér lepedőbe öltözött, sápadt, göndör hajú mikiegyerek szarrá verik ebben az álomban. Ez több volt, mint kétségbeejtő.

Lehet – gondolta néhanap, mikor a fedélzeten napozott –, hogy az egész csak képzelődés. Lehet, hogy senki sem figyeli őt. Hogy senki sem akarja a vesztét. Hogy az egész csak üldözési mánia, lelki kórság, amitől egy valamirevaló pszichiáter seperc alatt megszabadítaná. De nem mert orvoshoz fordulni. Nem bízott már senkiben. Mert mi van, ha a doktor is közéjük tartozik? Ha ő is azt imádja? Azt, aki állatoknak prédikál.

Plasztikai műtéten is gondolkozott. Még attól sem riadt volna vissza, hogy nővé operáltassa át magát. Minden jobb ennél a végtelen rettegésnél. Piedonna – tűnődött olykor –, igen, Piedonna, talán így hívhatnának, mikor már nő vagyok.

A legfurcsább az volt az egészben, hogy soha nem látta őket. Soha nem fenyegették meg, nem kapott tőlük levelet sem. Csak az álmok. Mégis tudta, a sarkában vannak. Néha még a lihegésüket is hallani vélte, érezte a verejtékük szagát.

Nemcsak a lelke lett tropa, a teste sem volt már a régi. Gyomorhaj gyötörte. Néha úgy felpuffadt, akár egy vízhulla. Nem mert fingani sem. Attól félt, a szag után rátalálnak. Elképesztő önfegyelemmel napokig vissza tudta tartani. Összeszorította seggpofáit. Háborút viselt saját szervezete ellen. De aztán elájult. Több napi adag szabadult ki ekkor belőle. A bab dolgozott, és neki rendre be kellett ismernie vereségét. Hogy az erősebb nála.

Aztán nyár lett. Nem is emlékezett már arra, hanyadik nyár ez azóta, hogy vízre szállt. Augusztus elején a magányos hajóst kisebb betegség ágynak döntötte, mire felépült, a hajó vészesen közel sodródott a szárazföldhöz. Távcsövén keresztül tengerpartot látott, strandolókkal. Férfiakat, akik napernyő alatt sört ittak; csupasz mellű nők labdáztak; apró gyerekeket, akik homokvárat építettek. Rengeteg ember volt a strandon: szabadok, boldogok, félelem nélkül élők.

A hajós elhatározta, véget vet száműzetésének. Ha leszáll az éj – lesz, ami lesz –, kiköt. Paróka, rúzs, púder és szoknya nélkül végigjárja a tengerparti bárkokat. Hagymás-babos pizzát fog rendelni egy hangulatos kerthelyiségben, aztán csúnyán leissza magát valahol. Ha még marad pénze (s ha még feláll), akkor egy olyan helyet is meglátogat.

Már virradt, amikor kilépett a Hét Matrózlegényhez címzett kuplerájából. Dülöngélve, fejfájósan, savasat büfögve próbált elbotorkálni a kikötőig. Egy jó forró kávéra vágyott. Végigtúrta zsebeit, de egyetlen fillért sem talált. Válla néha nekiütődött egy házfalnak. Úgy érezte, nem bírja már ki a partig. Megállt, lehúzta a sliccét, és egy fa tövében pisálni kezdett. A szikkadt földön habzott a fehér lél, mintha sampon lenne. Aztán egy pillanat alatt eltűnt a repedések közt.

Mire felhúzta a cipzárt nadrágján, már körül volt véve. Tucatnyian sem voltak. Véznák és sápadtak. Szandál lábukon, testüket lepedő borította. Hajuk göndör, beszédük dallamos. A magányos hajós arra gondolt, hogy még azt sem tudja, melyik országban van. Hogy hol fog meghalni.

Nem félek – mondta flegmán, és valóban nem is félt. Nem is védekezett. Hagyta, hogy üssék, hagyta, hogy rúgják. Azelőtt egy tucatnyi ilyen vakarcsot egy pofonnal elintézett volna.

De nem intézte el őket. Örült, hogy végre nem kell félnie. Hogy véget ér ez az egész. Pont kerül a végére. Nem kiabált, nem jajgatott akkor sem, amikor földre került, s bicikliláncokkal kezdték verni. Látta a saját vérét, halálos nyugalom öntötte el. Nevetett, amikor elvágták a torkát.

Senki nem volt az utcán, az emberek még aludtak. Azok egy kapualjba húzták a hajós hulláját, és fölé friss, meleg vérrel írták a házfalra:

„A püthagóreus rend első szabálya: Tartózkodj a babtól!”.

Mivel a város törvényei szerint a temető csak a helybélieket illette meg, Piedone holttestét a hajójára vitték, s tengerre bocsátották.

Használati útmutató

1. A biztonságos üzembehelyezéshez (Wépéef és a nők)

*Lehetsz molett, szikár, hajad ritkás
vagy dús, szemed kék – bármi jó neki.
Nem kell több hangulat-világítás:
a gyertyák mindkét végét égeti.*

*Sosincs olyan, hogy épp rosszkor adódsz –
ebben határtalan a képzelet.
Valódi gombócartúr ő: vadóc,
tündérke, istennő – jöhet, mehet.*

*Felesleges kérdés a mondd miért...?!
végig se hallgat, máris megy tovább.
Gyúlékony és nagyon könnyen kiég –
számára legszebb tűz a szalmaláng.*

2. Jótállási jegy (Utak Wépéef szívéhez)

*Wépéefnek hatalmas szíve van.
Lakajos hajlék, megmondhatja bárki.
Sűrűn bejárt, forgalmas útvonal
vezet – eltévedés kizárt – odáig.*

*Míg nem tudod, milyen kígyót melengetsz
(egyébként szép és formás) kebleden,
érezheted: mellette jó helyed lesz,
a síríg elkísér hűségesen...*

*Ha szenvedélyét végképp nincs, mi flütse,
a másik út a gyomron át vezet.
S bár zsúfolásig telt a szíve csücske –
ne bánd. Edd meg magad a főztödöt.*

Rövidfilm a hóesésről

*Még elhiszed, mi volt a fák közötti,
szabad terülnkké vált domboldalon.
Ki újranéz, helyét a tél kitölti,
s a többbit mind nekem kell mondanom.*

*Csak tél; nincs város és nincs sár sehol sem:
elképzelsz egy hosszú, szép olvadást.
Széles vásznunk, a hómező eközben
az új képekről ismét visszavált.*

*Most fényeket mutat. Amit ma látnál,
nem film, inkább fotószerű marad.
A számkózsok fenn a Normafánál –
pelyhek, mik ellepik hajam, hajad.*

*Ha körvonal, hagyjuk meg így egészen
a létező legsűrűbb hóesésben.*

Rövidfilm Prágáról

*Az első kockákon nem ismered fel:
ez itt Visehrad, az meg Kafkova.
Hagynád, hogy máshol, másnak is peregjen
a Vencel tér, a hostel ablaka...*

*Egy háztető, pár szó – a nyári Prága –
egyszerre csak szemünkbe visszanéz.
A csönd, a város színeváltozása
nem tény, csupán a rossz átrendezés.*

*Míg kópiánk szétfoszlik és elévül,
műsorra tűz egy rég bezárt mozi.
Tömeg lesz, telt ház, épp csak hogy beférünk,
s a film recseg, nem kíván látszani.*

*Történetünk retróval játssza végig.
Megtorpansz, nézed. Állok s nézek én is.*

Ének

melyben a költő egyebek között az ihletettség állapotának hiteles leírására is kísérletet tesz, megvizsgálja az általa használt papír és tinta minőségét, majd hősével együtt elköszön az olvasótól

*Mikor a szív előnye már egy orrhossz,
s a téboly csak egy karnyújtásnyira,
akkor ül le a papírhoz s a tollhoz
a múzsák bús, dörgőszavú fia,
a tinta mellé egy kupányi bort hoz
(mást semmiképp sem illik innia),
s ha lepkeként a mennyezetre rebben,
nincs semmi meglepő ilyenkor ebben.*

*De jaj, van úgy, hogy jókedvű a költő,
s belső csendjét nem sértik rút neszek,
komoly tógát akkor hiába ölt ő,
hiába szól, a hangja csak rezeg,
kezeből ki-kihull a toll, a töltő,
s a ríme mind silány (akár ezek),
ezért a költők felvidulni félnek,
mert abból vers sosem lehet – csak ének.*

*Kedvem van énekelni – mondta nemrég
egy bárd (pedig nem volt sok öröme),
e kedv komor korunkra már csak emlék,
úgy elfogyott, akár a dödöle,
az ember nem komoly húszévesen még,
de megfontolja már, hogy dudol-e,
spórol az ihlettel búsabb napokra,
s ha mégis ír, csak súlyos kőlapokra.*

*Az én lapom, mellelleg, pillavékony,
s minden kis kósza szél zizegteti,
a tinta, mellyel írok, illanékony
(ki látja holnap, nem hiszek neki),
csak addig él, amíg a csillanó könny,*

*amíg egy durva kéz el nem keni,
addig meg könnyedén irkállok én ma –
nem is hiányzik más, csupán a téma.*

*No persze volna épp egy ifju hőszám,
naiv legényke, szinte még gyerek
(szegről-végről személyes ismerősöm,
kit még a szép időkből ismerek),
magát mások közt nem találja ő sem,
ha szólnak hozzá, sápad és remeg,
viszont barátja mindenféle dalnak,
főként a lüktetőnek és badarnak.*

*Szereti járni esténként a várost,
kivált nyáron, ha nem kell már kabát,
a lábteniszt, a nőit és a párost,
az indiáncseresznyeszörp szagát,
és szereti a szenvedélyt, a károst,
a sört, a gólt, a lányokat, magát,
szeret megállni elmélázva némán,
s a holdra nézni: „hogyan ragyog, no né mán...”*

*De, kit körébe annyi röpke báj vont,
e réveteg legényke túl szerény,
nekem meg írnom kell (közel a fájront),
s hős nélkül mit sem ér a költemény,
mi más marad? tollamra tűzni Byront,
ha már a rím őt hozta pont eléem
(szerencse, mert primább hőst, mint e lordot,
hátán e kripli föld aligha hordott).*

*Szeszélyes, ó, a rím, akár az asszony,
és hajlik, mint a nád (vagy épp török),
ahogy jön, én versembe úgy ragasztom,
de el se hinné, mennyit nyüstölik
más versírók, míg könnyeket fakasztón
gurul tova, például épp Önig –
hogyan Ön e tenger-sor fenéki-végi
gyöngyöt könnyel félredobja: „régis”.*

*Rímelni úgy szabad csak, mint a lordom –
de könnyen szórta őket el, nagy ég!,
mondhatták: „nincs már több rím erre, Gordon”,
mindig talált a rímshótárba még
(ügyes kis könyv, én is zsebembe hordom,*

*másként, nem is tudom, hogy költenék,
ha fodrászhoz menet vagy iskolába
szivembe lép az ihlet égi lába).*

*Időznék még a rímeknél, de Milton
lenézi őket, és ez visszatart,
meg úgyis azt diktálja már az ildom,
hogy abbahagyjam lassacskán a dalt,
az olvasó is unja már, gyanítom,
„van hőse a büdösnek” mondja majd,
„mi mást akar még? feldühít egészen” –
hát jobb talán, ha versem itt bevégezem.*

GELLÉN-MIKLÓS GÁBOR

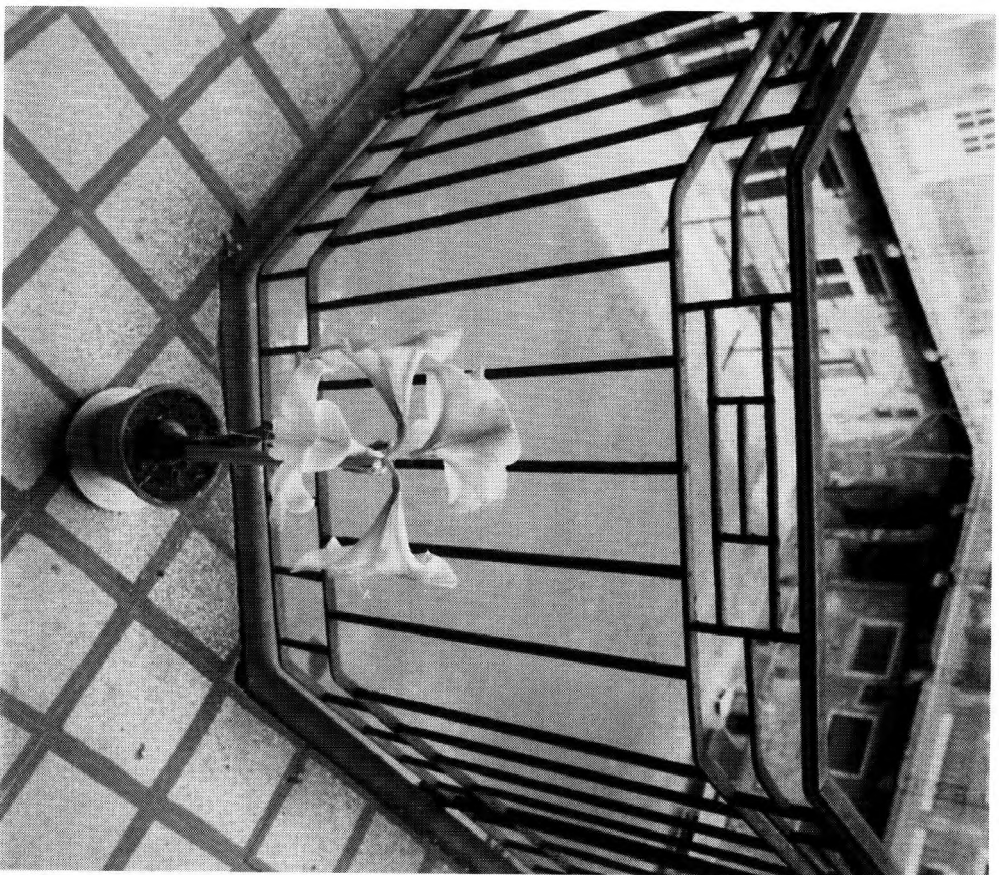
A tél beszél

*Belőlem már a tél beszél,
nem vigyáztam a mondatokkal,
havat fogalmaztam, gondoltam fehérre,
reméltem: mindez megvigasztal.*

*Akartam, hogy a lassú léptű járdát
vastag jég fussa be,
és majd jól járok e páncél alatt,
menésemnek célja lesz: vége, eleje,*

*egyáltalán: lesznek útjaim,
s hozzájuk kellő messzeségek,
ne mindig csak a szobába zárva,
magamba botlok, bárhová lépek.*

*Aztán eljöttek a sűrű felhők,
nagy pelyhekben hull a névtelenség.
Páncél még sincs, maradt a négy fal,
s benne én: a tél. Idegen, vendég.*



A másik város

(Amaryllis)

Íme ő az, kinek szerelméért Theokritos pásztor a hiába esedezett a barlang előtt, kiért Vergilius eklogákban epedezett, s akitől Palestrina madrigálban búcsúzott. Kamaszkori betegségemben énekeltem magam is ezt a madrigált, nem a szívem volt beteg, hanem a vesém, és énekeltem: *Ágyb, ágyb szép Amaryllis!*

Theokritos pásztor a pedig mindent megtett, amit egy pásztor megtehet. Tár-sára, Týtyrosra hagyta a nyáját, tíz almát vitt elhidegült kedvesének, hősín kecskét ajánlott neki két gödölyével, és bánatában széttépte a virágkoszorúját. Mindhiába. Amaryllis nem mozdult a barlang mélyéről. A pásztor a költemény végén a bukolikában kissé szokatlan módon szédülésre és főfájásra is panaszko-dott, majd elgyötört testét a barlang előtt *rőt ordások étkéül* hagyta.

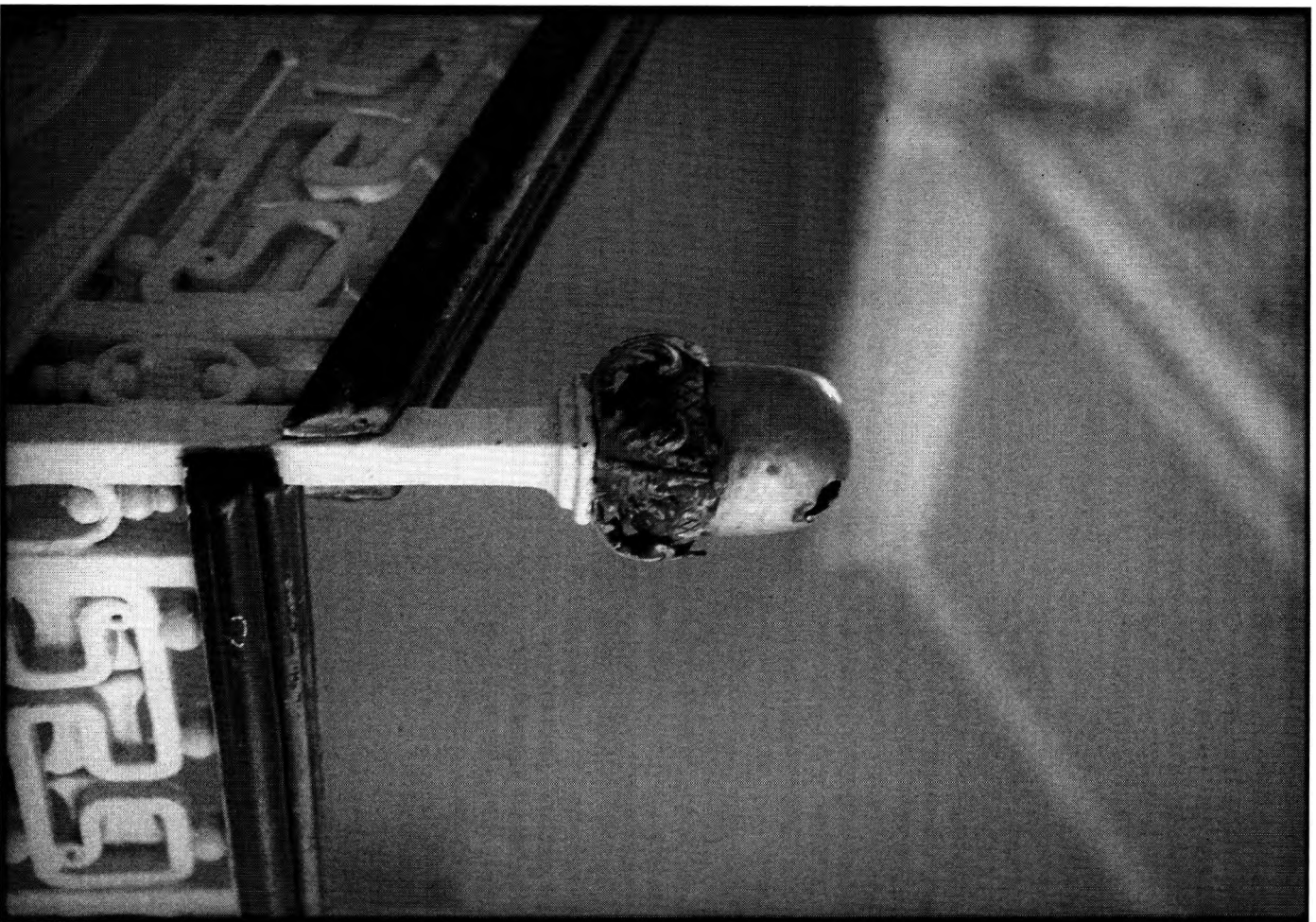
Telt-múlt a szenvedély, és az elérhetetlen lány nevét ez a Peru és Bolívia for-ró vidékeiről származó növény kapta meg, amely évente egyszer engedi fölfa-kadni itt látható liliomos virágát, s akkor is csak két-három hétre. Zöld levelei amúgy puhán hajlanak ki a földből harmadig domborodó hagymatestből, mint-ha penészes, nap lágyította kések, s néhányan közülük a száraz évszak beállta-val, melyet szobáinkban az öntözés beszüntetésével idézhetünk elő, szóval né-hány ilyen ajultan hajló levél akkor visszánő hagymába, és táplálja a nedveivel.

Nézem Amaryllist, és érzékeimbe fülledt, bódító képek nyomulnak. A józsefvá-rosi utcám vasárnap reggel, ahogy a locsolókocsi elgurult a muskátlis ablakok előtt. Gyászom, zokogásom Iluska felett életem első színielőadásán: *Nem tud az írni, aki küldte, mert aki küldte már nem él...* A piacokon, a temetők kapujában a virágosstan-dok üde párolgása. A körmenetek, torok, ravatalok. Randevűim virágai, a tulipán a *Fékonpress*-ingeken. A Dózsa György út, az *Itt van május elseje!*, a gerontofil füzérek. Az apró nénik a sarkon, *Kék ibolyát tessék!, kék ibolyát tessék!*, azután évekkel később a metróban már a színes, koszos bőség, a *Húszér' szálját a rózsának*. A húsvéti gyöngyvirág, locsolkodás fehér ingben, vasalt nadrágban, az első likőr. A szegfűk örökös unalma, a közhelyes rózsák, az *El ne hidd, hogy nyílik még a sárga rózsá, a Ha-lott virágok*, a *Virágértben* az eladólányok pornográf lassúsága. Márciusban az aszfalton ózbakmód felbukkanó barkák. Az ötvenhárom fölötti nők virágok feletti be-széde. A gyermekláncfű forró pelyhei, szállingózása. Bűnöm, a kaktusz. A kiszá-radt csokrok bűze, amint a mindig ronda vázákból idő után kiemelik őket, a teme-tők eldobott csokrainak rothadó, komposztos illata.

*Most tudom ám, ki Eros. Ó szörnyű isten! Oroszlán
emlőjén nőtt, kinn a vadonban a rengeteg erdőn...*

*lassú tűzzel emészt s a velőt átjárja a lángja.** – ezt is mondja még a pásztor.

* Vértesy Dezső fordítása



(Ispotály)

Ez itt kérem a Vas utcai ispotály. Evvel a régi magyar szóval kezdem, mely a középkori latinból származott át a nyelvünkbe (*ispita*; *ispitály*), és jelentése még a múlt században is őrzött valamit a *hospes* eredeti értelméből, mert *kórház*, *kóroda* mellett még *aggok házát*, sőt *zarándokoknak*, *búcsújáróknak ingyen szállásul szolgáló épületet* is jelentett. Tanulságos, miképp lett a klasszikus latin *vendég*(*barát*)ból, *szállásadó gazdából*, *idegenből* a baráti, vendéglátó jelentések megmaradása mellett *kórház* is a neolatin nyelvekben. Hogyan, hogyan sem, az az ernyesztő, ligetes terület, mely egykor az idegenség fáradalmi, a mindenkit leteríthető elesettség és a kór, a halálba hajló betegségek határvidékén terült el, valamiért egyre láthatóbb, egyre tapinthatóbb lett, s mára kőfal szögesdróttal. Elvált tehát, elvált itt is valami, ami szervesen összetartozott, mert nem vendégek, különös idegének vagyunk-e valamennyien a Földön, nem szorulunk-e mindnyájan megértésre, ápolásra, s nem terít-e le utóbb valamennyiünket a Kaszás? (Ismét tanulságos módon a neolatin nyelvekben ugyancsak közkeletű *restaurant* jelentése is erre a közös elesettségre utal, olyan hely, ahol ételek és italok segítségével helyreállítanak bennünket.)

Kórház, ez világos beszéd. A kórnak a háza. Épület, mely immár nem az éhség enyhítésére, nem az örök idegenség fáradalmainak kipihenésére, nem a léleknek a közös elesettségben való merítkezésére, s a belőle furcsamód mégis származó erő elnyerésére szolgál, hanem elkülönít és büntet, végső soron megkönnyíti a Fehér Napszámos dolgát, kinek ily módon nem kell a nyakába vennie a várost, elég csak besétálnia a Vas utcai kapun.

Mikor betévedtünk Alionával, üres volt már teljesen a kórház, teljesen üres, mintha a Kaszás a cukrosok, rákosok, szélhűdöttek mellé begyűjtötte volna a nővéreket és az orvosokat is, és elhordta volna az ágyakat, el a szekrényeket, jakokat, sóhajokat, és csak néhány elszórt kórlepet hagyott volna a sítben. Féltem mélyen, érinthetetlenül, ahogyan az álmokban szokás.

Rézből készült ez a makk a Vas utcában, a kórház tágas lépcsőházának a képen látható törés-fordulóit mind ilyen érthetetlen, míves makkok díszítik, mely a pesti halandókat a kártya mellett a Kiss János altábornagy utcai *Makk Hetes* étteremre emlékeztethette, s ártatlan szimbolikájával a Kaszás elleni küzdelemre buzdíthatott. Az a feketeség ott a tetején, látják, egy luk. Belenéztünk, és a makkban ónszín hamu közt csikkek zsúfolódtak.

Békés nő

Szálka a szemben, holnap már
gerenda, tegnap még hal,
végül már szerelem: szem-szájnak
ingere, csigának csigaház:
mindennapi földi kellék (ágya az a sík,
ahol mindig középpontban lehetek),
bele fogok felejtkezni, s belakott
vonszolja akkor a belakóját;
két szín alatt változik: új
formát ölt, mondjuk, prézli-
vagy tojásbundát (kívánom-e, vagy a
kenyereszacskóban a tartalom),
melléközgéssel bonyolódik –
békezej, mondom ilyenkor,
s mint tévhitet szokás, áhítat nélkül,
de elviselem: a sercegést a serpenyőben
vagy a zacskó diszkrét recsegését.
Vagy mint a nyakcsigolyák ropogását
is a föl-le mozgásban, ahogy az ács-
gerendán a halfej mellé akasztott
hurok nyolcasát figyelem.

Ellenérzés

Kívülről jön, állok elébe.
Amúgy ingerszegény, a belső életre
fogaadtam, estére mégis vadidegenné
szeretnék lenni: legyen erőm
a külhatáshoz, gabonapálinkámba
borókaíz ne vegyüljön. Fészerünk
előtt fog el az ismerős érzés (estére
majd belsővé silányul), a durva
hócipők láttán (estére szépen
tele lesznek) – alakul a helyi
szemantika: először egy egész régióra,

később csak a huzatos részekre
figyelek, végül már nem is a havazásnak,
de az új lakásnak szól az ellenérzés.
Mindennek a teteje, ha még élvezem is:
mióta bükkerdőt alpesi hegyvidékre
cseréltem, érezhetően szűkül a kör
ágyadig, ami ha nem is emel,
legalább felszínen tart.

Színe és fonákja

Hideg fal ébreszt
héjánál folytatni, miután egy föld-
rétegből már kihámoztam a
tormát – sötétebb-e sötét
külsőnél a belső, kérdezte a fele-
ségem, értve ez alatt, hogy szeretem-e
még (kényelmes anyósülésen
indultam és raktérben érkeztem haza);
elrejtteni először a bűnös oldalt
a Mekcsey-módszert idéztem
föl, mikor Mohácsnál (ügylve
a társas lét vonzataira) a bodza-
gyökérrel együtt felszínre került
fehér koponyát csókolgatjuk – képileg
bizonyítva így (tisztá) külső és
belső, színe és
fonákja egységét, de mert „hajától
elbráncigált példa”, végleges válasszal
készen kezdtem el tormát pucolni –
bár gyászszívére tavaly ősze
emlékszik a nyelvem.

Kakukktojás

Hosszú kötél végén
egy szocreál
sportolót is megelőzhetek, gondoltam –
ami a leglényegesebb, hogy a
kötél másik vége rögzítve

*van-e: most épp a 6-os számú
kórteremből oldoztak föl fele-
ségem, barátom, isten kezébe.
Maga a táv, ahogy a park fái
közül előbukkan és szemem
sarkában eltűnik a szobor: saját táv,
nem le-, de bemérhetetlen,
mint a kötél hossza. Hegyvidéki
kórházból araszolgatva hazafelé
mégis a járdaszegély okozhat
gondot – és nem a halál lesz,
ami majd szorosra rántja a kötelet;
a halál valószínűleg csak halál,
mondjuk: féregnyúlvány:
nem rossz időben jelentkezik,
csak rossz helyen.*

POÓS ZOLTÁN

Ilyen egy vasárnap reggel

*Erősen cukrozott tea az üvegpohárban.
Olyan, mint a gyógyfürdők vize.
Színtelen téli fény csillan meg üvegfalán.
Reggel van, süll a bundáskenyér.
A vér apró felhői elúsznak a meleg elől.
A Honda borotva nem csorbul tovább.
Most már évekig marad ez a minőség.
A feledés feledése. Egyedül mindörökre.
Erőszakot és a varázslást javasol
horoszkópom. Párás csillagképek, párás
kihűlt autó. Rajta a horzsolás. Még mindig
pattog róla a zománc, ha megpiszkálom.
A felszín mögött a dolgok határa.
A köröm alatt a piros zománc.*

Virginia

Kilép az udvarra. A tűzfal fölött, a mélykék égen rés hasad, és piszkosfehér fény csordul a háztetőkre.

Kék alapon fehér virágos ruhát visel. Vastag, vörös hajsátor keretezi szeplős arcát. Fehér cipője körül, a kockakövek repedéseiben barnás lé folydogál. A slag apránként bőfögi fel a bűdösödő gumitekervényekben rekedt vizet. Harmat-hűvössel átítatott, savanyú árpaszagot lehel a gránit. Az egyik ajtón láthatatlan ujjak nyomán rebben félre a függöny. A rádió szignálja konyhamélyről permetez az ébredező körfolyosókra.

A strand olvasztókemencéjében pörkölődik a Lázár fivérek pompás szoborteste.

Délibáb. A klórszagú víz vibrál gyulladt szemük előtt. Mint két partra vetett hal, újra és újra visszazuhanak az álom algasikamlós fövényére. A lány kiválik a tompán zsvajgó tömegből. A haja csapzott, selyempiros pelerin. Leül a Lázár fiúk mellé. Az idősebbik felriad. A nyurga lánycombokon ölelkező cseppek éppen az arca előtt gördülnek a tikkadt fűszálakra. Az ismeretlen lány fényesre fűroszti ásványfehér bőrét a Lázár testvérek napolajával. A kiürült üvegcsét a bokrok alá gurítja. Föláll és elindul a falu felé. Visszanéz. Int a nagyobbik Lázárnak, hogy kövesse.

A tábor üres. A lány kinyitja az egyik faházat. Forró kátrány és dohos vázszenszag csapja meg az orrukát. A lány kilép mohazöld fürdőruhájából és leheveredik az egyik ágyra. A tetőgerendák résein át mézarany szeméremszőrzetére, csigaházforma köldökére, rózsaszín mellbimbóira szemerkél a fény. Lázár kibújik a nadrágjából. Merev hímvevesszője a hasának ütődik. A lány az egyik gyümölcsöskosárból elvesz egy málnaszemet. Finoman megérinti vele a föléhajló Lázár ajkát. Lázár behunyja a szemét. A lány megeszi a málnát, és a hasára hengeredő fiú hátára önti a gyümölcsöket. Málna, eper és ribizli fűrtök vöröslenek a testén. A lány combjai közé szorítja Lázár megvonagló csípőjét, és langyosan elömlő lekvárrá masszírozza a fiú fenekén szétmálló gyümölcsöket. A remegő izmokon föl-le sikló nemi szerve lüktetni kezd a kiforduló gyümölcszhúsban.

Virginia és a nagyobbik Lázár hetekre magukra zárják a faházat. Éjszaka megdézsmálják a gyümölcsraktárakat. Hajnalig a lekvár cukros kéreggé szikkad a bőrükön. Nappal az olvadozó máz illata a gerendákat ostromló, kint rekedt darazsakat öngyilkos őrületbe kergeti.

Virginiát később eltávolítják, és – mint a táborban egyre terjedő, rejtélyes rothadás gócgát – az erjedő faházat a tisztiorvos lepecsételi.

A nagyobbik Lázár horgán kalimpálva agonizál a varangy. Egész délután egyetlen halat sem sikerült fogniuk. Virginia egy szál férfinagban sütkérezik a mólón. A fiúk kíváncsian bámulják Lázárt a dióbarna szeptemberi fényben.

– Gyáva, beszari, impotens hülyék! – suhint körbe Lázár a zsákmánnyal. – Vegye már le valamelyik barom!

A dög bőrén hólyagosan habzó, penészzöld foltok. Öklendezve szabadulna a szájpaplását fölpeckelő és egyre följebb, a koponya lágyabb állománya felé hatoló fájdalomtól, mikor az egyik túhegyes fémnyl átúrja látószerve belső burkát, és bal szeméből múmiabarna váladék fröccsen. A test egy pillanatra görcsösen kimered, aztán bugyborékolva ráng tovább.

Virginia arrébb löki a báméskodó fiúkat, vállához emeli a légpuskát és fejbe lövi az állatot, aztán megmarkolja a béka puffadt hasát, elefántcsont-fehér ujjai alól kibuggyan az ernyedtt, csillogó bőr. Jobb hüvelyk- és mutatóujja közé csipenti a síkos horoghegyet, ujjbegye belesüpped a kocsonyás szemfehérbe, és egyetlen mozdulattal leakasztja a megnyúlt testet a zsinegről.

A nagyobbik Lázár és a fiúk vacsorázni indulnak. Virginia a horgásztanyán marad. Amikor Lázár barátja a gőzölgő konyhába lép, a szétloccsant fejű béka a nyálkás asztról Virginia mellei közé ugrik. A lány derékig fölkapja az ingét, nézi, ahogy a varangy lassan csúszik lefelé libabőrös hasán, egészen a térdéig.

„Nem vett észre” – gondolja Lázár barátja. Virginia visszalöki a varangyot és megnyúzza. Virginia a fiúra mosolyog.

„Végig tudta, hogy itt vagyok” – gondolja Lázár barátja. Lázár barátja Virginiaira mosolyog.

Virginia lemetszi a rózsaszín lábacskákat. Az izmok hevesen összerándulnak a sístergő olajban.

A nagyobbik Lázár a reptér épülete előtt sétál a hóesésben. A gép órákat késik. Virginia egy fekete diáklánnyal érkezik. Kifelé menet a váróteremből ellop egy cserép datolyapálmát. Lázár hitetlenkedve figyel, ahogy az egész növényt a pulóvere alá tuszkolja. A szűrős levelek kikandikálnak a nyakkivágásban és döfködik Virginia állát. A röhögő diáklányt fedezékként maga előtt tolva, Lázárba karol. Lázár egy szót sem szól, sőt – mivel nem akar konzervatívnak tűnni – nevetégesen rájátszik és lazán lépked Virginia mellett, aki diadalmasan vonul ki a dagadt örök előtt, a hidegbe. A Virginia nyakán ríktó selyemsál, amit állítólag a diáklánytól kapott, egész este irritálja Lázárt. A diáklány a konyhában telefonálgat, aztán szippant a sztaniolpapíron adagokra osztott porból.

– Megcsalt, megcsalt, megcsalt... – gondolja Lázár. Le akarja tekerni a rongyot Virginia nyakáról, de csak tépi, fojtogatja.

– Csináld, csináld még... – könyörög elcsukló hangon Virginia.

Az ajtóban kirajzolódik a diáklány sziluettje. Virginia liluló, puffadt arcát figyel. Lázár szorítja a sálát, és egy erős mozdulattal a lányba hatol. Virginia szemé fennakad. Lázár azonnal ejakulál, ahogy a meleg, izmos hüvely összerándul. Combjai és fenéke megfeszülnek, elengednek.

– Feljössz hozzám? Akkor megértenéd... – kérleli a férfi félénken.

A mozdulatai erőszakosak, de nem tudja leplezni, hogy reszket a keze, amikor elfordítja a kulcsot a zárban. Félhomályos, bútorozatlan lakásba lépnek.

– Azt szoktam mondani, hogy ez az irodám.

A nappaliban kanapé, a fal mellett két hatalmas hangfal. Virginia leül. A férfi

egy rubrikákkal telerajzolt űrlapot ad a kezébe. Szemében kigyúl a készülődés öröme. – Segíthetnél is – hunyorog titokzatoskodó mosollyal.

Csöngetnek. Egy fiú és egy lány egyszerre érkezik. A férfi bemutatja őket egymásnak és Virginiának. Megkérdezi tőlük, hogy dolgoztak-e már a reklámszakmában. Mindketten bizonytalanul bólogatnak.

– Pontos adatokra lesz szükségem – tér a tárgyra. Az ablakhoz állítja őket, egymás mellé, szembe Virginiával.

A szomszéd bérház erkélyajtaja egy karnyújtásnyira van. A balkonon meszesvödrök.

Az egyik festő kilép és becipeli a falnak támasztott létrát.

A férfi centimétert vesz elő, és leméri a lány, majd a fiú magasságát. Az adatokat Virginiának diktálja. Virginia tétovázik, aztán találomra mégis a papírra firkál valamit.

A festők araszolva haladnak körbe a magas létrákon.

– Le kéne venni a pólókat – mondja a férfi. A lány hatalmas, rugalmas melle kibuggyan a trikóból. A férfi először a nyak területét méri le. A fiú ádámcsutkája ugrál a centiméter alatt. A férfi a lányhoz lép, lazán a mellére csavarja a szalagot, épphogy csak a hegyes bimbók tartják. Aztán a bordák köré tekeri, hogy a lány ringó melle a férfi csontos kézfejeire boruljon.

Az ingatlanközvetítő a szemközti ház kőkorlátjának dőlve magyaráz az érdeklődő házaspárnak. A hölgy a túloldali lakás ablakát fürkészi, de csak elmosódott árnyakat lát a sűrű szövésű függöny mögött.

Virginia kimelegszik. A férfi félénken pislog felé, és milliméterre pontos adatokkal bombázza.

A fiú összerenzen a férfi érintésére, amikor az hátulról, egész tenyerével végigsimítja mellkasát, és ráilleszti a testmeleg centimétert, majd hirtelen megkezüli és leméri a keményedő mellbimbók közti távolságot.

Virginia a konyhába megy. Poharakkal és egy üveg konyakkal tér vissza. A fiú és a lány meztelenek.

– Remek ötlet! – kiált könnyedén a férfi. – Sőt...! – Fölhajtja az italt, és máris a lemezek között kutat. Koponyáján a ritkuló hajszálak tövében verejtékcseppek csillognak. – Éppen mondom, hogy milyen különleges jelmezeket kell terveznünk. – Hangja hamisan cseng, és kifulladásra, mire megtalálja a megfelelő lemezt, aztán ismét munkához lát. Begyakorolt pontossággal, fűgén mér, s mire észbe kaphatna, a szalag már a másik testen kalandozik. Kábultan az italtól és az akarata ellenére gerjedő izgalomtól, kiszolgáltatva engedelmessé válik a férfi egyre határozottabb parancsainak.

A szemben lévő lakásban nem jelentkezik több érdeklődő. A munkások megújítják a villanyt. A közvetítő nő a szoba közepén ül a parkettán. Elgémberedett, nejlonharisnyás lábszárát masszírozza. A munkások összekacsintanak.

A fiú egyszerűen nem vesz tudomást róla, hogy péniszre merevedni kezd, amikor a férfi a herezacskók tövétől a végbeléig húzza a centimétert. A férfi tömpe ujját körbeöleli a nyomásra megremegve engedő izomgyűrű.

A lány fél kézzel a férfi vállába kapaszkodik, csiklandósan vihorászva hagyja, hogy a mérőszalag – a csiklójától a nagyajkak közé feszülve – a férfi kigyózó gyűrűsujjával együtt, mélyen a hüvelyébe csússzon.

Szemben lekapcsolják a villanyt. Virginia részegen fekszik az ágyon. A férfi az ablakpárkánynak támaszkodik. Szánalmas, esdeklő mosollyal nézi Virginiát, és maszturbál.

A kisebbik Lázár nyitva találja bátyja lakásának ajtaját. Hallgatózik, belép. A konyha fülledt, derengő szürkületben ázik. A tűzhelyen egy vaslábasban, haragos lobogással forr a víz. A gázláng kékülve nyaldossa a fazék oldalát. A fölhabzó lé ki-kiloccsan, és a sistergő fémeken vörösen jajgatva zsugorodik a tűz. A kisebbik Lázár elzárja a gázcsapot. A lábasban lassan lohad a fortyogás. Szikkadó tajték rakódik az edény oldalára és a víz alól kibukkanó sápadt lábszárcsontokra. A kredencen a hagymaleves elmosódó receptjén egy tál, tele kénsárga kocsonyával. Szőrös nyúlványokat eresztenek a lottyadtan savanyodó csirkebőrre tapadt hagymakarikák. A konyhaszekrény oldaláról ragadós váladék folyik és borvörös tócsákban megalvad a linóleumon. A pulton a csészék alján tej- és kávémaradéokban szétázó cigarettacsikkek. A fölnyitott üvegekben romlásnak induló folyadékok lilulnak. Az asztalon anatómia atlasz. Az olvashatatlan jegyzetlapok zsírosodva merülnek el a mosatlan tányérokban. A kisebbik Lázár egy befőttesüveghez hajol. Visszahőköl. Kettémetszett, megnyúzott gyerekfej grimaszol szürkén a formalinban lebegve. A záró viaszfedélen az anatómiai múzeum hivatalos pecsétje.

Nyöszörgést hall a hálószoza felől. Fülét az ajtó üvegére tapasztja. Tétovázik, aztán mégis belép. A ház előtt zörögve robognak el a villamosok. Az ablakaikról visszaverődő alkonyi nap fénye bever a leeresztett redőny résein, és szabályos kockákra töredezve, ideges vibrálással suhan a falakon. A fonnyadt datolyapálma földjébe dőftött füstölők hegyéről mósusz-, szantálfa- és mirhafű-illat párállik. Az illóolajok és a párologtatókban sercegő mécsesek olvadó viasza ánizsos, citromsavanyú elegyet alkotnak a levegőtlen szobában. A kisebbik Lázár tarkója bizsereg. Halántékán pattanásig feszülnek az erek.

Virginia meztelensége szinte világít az ágyon. Haja szoros kontyba tűzve. Verejtéktől ezüstös testén, nyakszirtjétől a bokájáig szalad végig a remegés. Hosszú lábait a fekete lány vaskos combjára fonja. Ujjáival széthúzza a szőrtelen szeméremdomb alatt sötéten feltáruló, gyöngyöző, párnás bőrredőket. A diáklány nyögdéssel. Virginia harapdálja az érdes, hatalmasan fölmeredő mellbimbókat. A két csapzott test azonos ritmusban hullámszik. Virginia a kisebbik Lázárra néz.

– Maradj, ha akarsz – lihegi a fiúnak.

A kisebbik Lázár rohan, inge jeges izzadságban fürdő testéhez tapad, ágyéka fájdalmasan lüktet. A ház előtt fel-alá szaladgál, könnybe lábadt szemmel káromkodik. Zizegve gyúlnak ki a neonfények. Az utcán alábbhagy a forgalom. A bizonytalanul rügyező fákat minden éjjel visszavetkőzteti a késői fagy. Néhány aranyeső bimbója felfakad, és a védtelen bibékre halálos zúzvara szítál. A kisebbik Lázár összehúzza a kabátját a mellkasára keményedő ing fölött. Nem tudja, mióta ül a padon, amikor Virginia mellé ereszkedik. Kisimítja a fiú homlokából az átnedvesedett tincseket. A fiú egyszerre borzad tőle és kívánja a föléhajoló, szederjes arcot, a táguló pórusokat, a szeplőfoltos orrtövet, a lehelet dohos pinceszagát, a kibomlott rozsdavörös hajzuhatagot.

„Nem árullak el a bátyámnak” – gondolja a kisebbik Lázár.

– Te kis buta, meg akartalak ajándékozni – mondja Virginia. Még sokáig nézi a kisebbik Lázárt, könnyű keze a fiú selymes tarkóján. Aztán hosszan és puhán megcsókolja, és a kirakati fények közt eltűnik a kapualj homlokzata alatt.

A svédasztalok körül a hallgatók hangos csoportokban tolongnak. A műanyag tálcákon paradicsom-, uborka- és petrezselyem-díszüket hullató szendvicsek, rózsaszín, májbarna és rengeteg okker, hagymadarabos pástétomok. A csokoládékrémekben barnuló kanalak először a madártejbe merülnek, majd pikánsan módosítják a körözött ízét. A hámló pikkelyű heringek körül mitesszerhalmokra hasonlító kaviárkupacok. Az asztal szélén rogyant mignonok olvadnak, a remegő krémesekbe többen beletenyereznek. A professzorok ujjukat nyalogatva sündörögnek az elsőéves lányok körül. Robbannak a pezsgősdugók, habzik a sör, vizespoharakba csobognak az aranyló bor-párlatok. A parkettán kiütköznek az első szivárvány-szegélyű foltok, majd egyre gyűlnek a testesebb, sűrűbb elszíneződések.

Lassan a csitriket felmérő tanár urak is a Virginia körül lebzselő fiúk közé ve-
gyűlnek. Kialszanak a fények, a sarkokban bizalmasan zümmögnek a színesen derengő villanykörtek.

Virginia táncol, krómvörös haja lobog körülötte, és a boltíves franciaablakok mögött bordósötét paraván az éjszaka.

Virginia minden porcikája ingerlő a lenge muszlinruhában, magányosan imbolyog a füstűveg terráriumban a szédelegve összesimuló párok között.

Virradatkor Virginia mindkét kezével a falnak támaszkodik és összehányja magát. Éjjeli lepkedög-puha, szíromfehér ruháján pépesen csúszik az okádék, epeszín szája körül penészfinom fátyol a csillogó nyál. Rángó gyomorral tántorog, föltépi az erkély óriás ajtószárnyait. Kitért karokkal áll a huzatban, majd kilep a szakadó júniusi esőbe.

Virginia a küszöbön ül. A lépcsőház ablakaiban behúzott nyakú galambok didegnek. Esik a hó. Megnyúlt kardigánja zsebéből cigarettát kotor elő, rágyújt. Fejét a hideg félfának támasztja. A nagyobbik Lázár idegesen járkal a lakásban, de nem gondolja meg magát. Kettőkor, mintha mozdulna a kilincs, aztán mégsem... A füst karmolja Virginia torkát, mintha bogáncsokat nyelne. Hányingere van és pisilnie kell. Elindul. A város vakon és süketen süpped a hóvatta alomba. Virginia leguggol. A gőzölgő sugár sárga heget mar a hóba. A kis patak – mielőtt elérhetné a halmok alatt lappangó járdaszegélyt –, magába olvasztja az útját torlaszoló jégpíhéket, aztán kihűl és erőtllenül elvékonyodik.

A segédek zajongva röpitik a zörgő kocsikat a földalatti folyosókon. A teherliftek ajtaja visszhangosan csattan. Szálldosnak a fehér köpenyszárnyak, a vaságyak lábrészénél a kerekek közötti vázhoz rögzített zománcvödörből szürkés váladék és béltartalom lötyten a rücskös betonra. Nyílik egy ajtó. A kiflivéget majszoló gyakornok lendít egyet az alumínium tepsin, s a pergamen arcú hulla kövér cseppeket verve siklik a föllocsolt kövön, míg elakad a küszöbig tolató autó sofőrjének lakkcipőiben. A slagokból langyosan szivárog a víz az augusz-

tusi kánikulában. A ruharaktárban, a felvinyettázott, átkötözött csomagok körül nyugtalanul donganak a legyek. A gótikus templomok hajóját otrombán utánzó aulában a „Halotti bizonyítvány kiadása”, „Ne kopogjanak” feliratú üvegkalitkában, a zárt ablak mögül néz farkasszemet a megtört tekintetű, gyászoló ügyfelekkel a rezzenéstelen arcú hivatalnok.

A tanársegéd kínlódva veszi vastag köpenyét trikója és rövidnadrágja fölé. Egyedül lép a formalinszagú, húsrohasztó katlanba. Kifolyt szemmel, gázoktól puffadó hassal, kificamodva, torz vigyorral, egymás hegyén hátán málladozva hevernek a testek. A frissebbek közül néhányan saját ágyhoz jutottak, s lábujjukról még nem vették el az azonosító címke. Zömök férfi bukkan fel az egyik kupac mögül.

– Na itt találjon meg valamit az ember! – méltatlankodik rákvörös fejjel, majd a lábánál fogva kirángat egy szörcsögő, nyálkásan hámló holttestet, és a tolókoszira csapja. – Na anyám, te is jól nézel ki! – dűnnyögi izzadva, és egy lepedőt dob a vicsorgó fejre. – Ezt keresi, nem? – bök a sarokba a hófehéren világító test felé. A lány haja lángvörösen omlik a földig. A tanársegéd odalép, összehasonlítja a papírokat és bólint. – Kár érte – mondja kissé elmélázva a boncmester, és eltűnik a bűzös labirintusban.

A szike hangtalanul siklik. Mint egy friss, rostdús őszibarackot, puhán hasítja fel a ruganyos kötegeket, szegycsonttól szeméremcsontig. A csillogó bordaívek alatt egymásra hajolva palaszürkén pihennek a kőrajzolatú tüdőlebenyek. Köztük a rekeszizmokon, a tüdőktől félig betakarva – mint finoman erezett lányököl – alszik a szív. A jobb oldali bordák kupolája alól bukkan elő a mérgektől bénult, vérbarna máj, görbületében meggyötört, ráncos tömlő a gyomor.

A tanársegéd lehúzza gumikesztyűjét. Forró kézfejét a hasüregbe és a csípőárokban hűsen fodrozódó belek hullámaiba meríti.

Harkai-tető, Gyergyói Havasok

*Ez a bucka pedig a Harkai-tető, itt
 csatlakozott hozzám egy holló, amit
 csak tizenöt év múlva sikerült lerázni
 a Gyergyói Havasokban. Nem mondta,
 tudtam, hogy valami nem-tudom-mi: sohamár.
 Néha a kihűlt nap deelt fölöttem,
 néha csak egy gyászoló szúnyog züm-
 mögött fülemnél. Nem is leráztam,
 elhessent. Jöttek szembe a háromkirályok,
 a völgyben sívított a fűrésztelep,
 s a holló már sehol. Nyár volt,
 kényelmesen vargabetűt csináltak Betlehembe,
 románul beszéltek, áfonya volt náluk,
 vadméz, kecsketúró, az egyiknek a sajtárból
 ingére csöpögött a tej, ahogy kínálta.
 Mit legelhetett a tehénke, nem tudom.
 Fehér bajusszal, részegen medvét kergettünk
 utána. Ment volna a medve is a mágusokkal,
 de borzalmas a szájszaga. Restellne
 a jászolnál a kissrácra lehelni,
 hát csak Tusnádfürdőig jár le,
 a terülj-terülj kukákig. Szóval
 a Harkai-tetőn gyanútlanul pirítottam
 a szalonnámat, és egy nagy, károgó
 pernye libbent föl a tűzből.
 Szimpla kirándulás volt, mint én,
 hülye, hatodikbés fiúk. Aztán
 vissza a városba az őszi mélyszántáson át
 többkilós sártalpakon. Az én hollóm
 már fel se tűnt: varjak kavarogtak
 a horizontig. És tizenöt év múlva,
 mondom, a háromkirályok.*

Az álomé lett

Gyilkos

Eljött hozzám a gyilkos.

Vagyis hát nem tudom.

A kopasz, bőrdzsekis férfi egy koszos műprémes sapkát gyűrogetett az ajtóban. Helyet foglalt a karosszék szélén. Akadozva kezdett beszélni, a sötét sarkokban függő ingaóra ütéseire ijedten kapta oda fejét, mint aki fél, hogy épp most jár le az ideje, vége és nincs tovább.

Gyilkosságért ült tíz évet, ártatlanul, közölte. Azt ismételte, hogy már rég szakítottak, aznap véletlenül járt arra, nem ő volt, az a suttyó gyerek, aki kétszáz méterről állítólag felismerte, hazudott; ki tudja, mért, kinek a tanácsára vagy parancsára. A rendőrök gyorsan eredményt akartak produkálni, annyi a megoldatlan eset, itt van ez a kirúgott, gyanús pofa, intézzük el egykettőre, ez munkálhatott bennük, véli most a férfi.

Az Imi.

Így emlegeti magát, már-már könnybe lábadó szemmel, ilyen a te szerencséd, Imi.

Nyolcadik indigón át gépelt, cafatokká szakadt papirosokat, barnára színeződött újságkivágásokat rakott elém a fekete műanyag tárcából, kisimította őket az asztallapon. Ezernyi hazugság, mondogatta, de ezt nem hagyja annyiban, még nem tudja, miképp, de bebizonyítja az igazságot.

Segítsek, erre kér, neki úgy ajánlottak, hogy olyan fajta vagyok, aki segít.

Sóhajtozott, gyürködte a régi iratok szélét az Imi.

Semmi biztatót nem mertem ígérni, annyit mondtam, majd telefonálgatok, utánaérdeklődöm. Hiszen úgyis annyit telefonálgatok és érdeklődöm teljesen felesleges dolgok után.

Ez még télen volt. Tényleg megeresztettem egy-két hívást, de mindenütt leintettek, és azt tanácsolták barátilag, jobb, ha nem veszek a nyakamba ilyen koloncot. Mivel maga Imi nem jelentkezett, lassan kikopott emlékezetemből.

Májusban a kioszk teraszán élveztem a kellemes napsütést, olvastam, mikor valaki a vállamra csapott. Imi volt az személyesen. Bajuszt-szakállat eresztett, felszedett vagy tíz kilót és majd kicsattant az egészségtől. A mellettem lévő székbe vetette magát, rögtön pincérért rikoltott, és két vodkát kért. Csak akkor kérdezte, mi újság.

Mondtam, kicsit restelkedve, mint a mulasztáson kapott gyerek, hogy bizony semmi.

Csak hümmentett, majd a következő percben az ő javaslatára megittuk a per-

tut. Aztán érdeklődött, hogy az ügyében jutottam-e valamire? Ekkor esett le, hogy az előbbi kérdésével csupán általános helyzetem felől érdeklődött.

Ismét behúztam a nyakam, s bár resteltem volna magam úgy beállítani, mint aki minden követ megmozgatott az érdekében, mégis hosszan ecseteltem, hogy eddigi erőfeszítéseim miért nem jártak eredménnyel.

Szerencsére Imi ezúttal nem zaklatta fel, amit hallott. Igaz, megint előhálászta a fekete műanyag tokot, de az ősi papirosokat már nem teregette elő, csupán szóban ismételte el a múltkori téziseket.

Te tudod, hogy ártatlan vagyok, mit dumálok annyit, nem igaz?, kérdezte aztán, és karját a vállamra fektette.

Maradékalan rokonszenvemről biztosítottam. Még meghívott egy sörre, aztán gyors búcsúzkodásba kezdett, mondván, annyi a dolog, hogy ihaj. Azt feleltem, hogy csak munka és egészség legyen, majd hosszasan ráztuk egymás kezét.

Ma kitartó kerülgetés után sikerült Arankát elcsábítanom a moziba; már úgy értem, eljött velem filmet nézni, a *Presszót*, semmi más nem történt. Azaz de-hogyis nem.

Hazafelé menet, mikor sétánkból lassan andalgás lett a kihalt augusztusi utcákon, zörgő-csörgő mikrobusz dohogott el mellettünk. Csikorogva megállt, és tolatott vissza, felénk. És amikor kicsivel elénk került, akkor dudált. Imi volt az, aki már tekerte is lefelé a jobboldali ablakot.

Vigyorgott, főnök úrnak szólított, kiskezicsókolomot köszönt Arankának, azonnal meg akart hívni a Rózsakerthe, közben bocsánatot is kért, amiért alkalmatlankodik. Végül azért megkérdezte, csak úgy mellékesen, hogy semmi?

Széttártam a kezem, és csak a fejem ráztam.

Na majd még dumálunk, rikoltotta Imi, csókot dobott a kezével, és iszonyatos gázzal elzúgott.

És a következő pillanatban Aranka megkérdezte, hogy ki volt ez?

A gyilkos, feleltem automatikusan.

Vagyis... egy kicsit szótlanul álltam a sötét utcán, majd hosszú, a szépséges este további részét kitöltő, védőbeszédnek beillő magyarázkodásba fogtam Imiről, aki több mint tíz éve vagy megölte egy füledt nyári éjszaka a szerelmesét, vagy nem.

Hotel Sehol

Az ismertető szerint az 1910-ben épült szálloda fényével, eleganciájával messze kiemelkedett kora városbéli fogadói és panziói közül. Ady Endre magyar költő – így a mára még márványtábla minőségében is elkopott feljegyzés – e helyt sokat gondolkodott szegény hazája sorsán.

Szegény hazája és ez a szálloda!

– Van szabad szobájuk? – érdeklődöm a pult mögött cigarettázó, kontyos madámtól.

Olvasószemüvegen át buta, barna szemmel mered rám, mint aki az anyját sértegettem. Aztán precíz, az ezeréves bagósokra jellemző mozdulattal elnyomkodja a csikket a pléhdarabon, majd az egészet a pult alá zuhintja – takarít.

– Csak üres szobánk van – közli rekedt hangon, s mint akinek felrémlik valami a vendégfogadás íratlan szabályaiból, erőltetett kísérletet tesz egy mosolyra. A jobb egyes metszőfoga hiányzik, ami azért különösen feltűnő, mert a többi foga ép, lósárganagy. Csak később veszem észre, hogy ebbe a lyukba illeszti bele a cigarettát, és úgy szívja végig, hogy a hamu nem pottyan le róla, hát ezért ül ilyen mereven ónagsága, és mered a semmibe.

A háta mögött lévő tábláról gyors mozdulatokkal négy hatalmas, elkoszoldott fakörtén fityegő kulcsot rak elém.

– Tessék, nézzen körül és válasszon.

– Melyiket ajánlja?

– Mindegyik szép szoba. Mindegyiknek mások az előnyei.

– Értem.

– Nem lesz könnyű döntenie – szól még utánam, mikor már a lift gombját nyomogatom.

A régi fakeretes szerkezet tekerőgombos ajtóval nyílik, és félelmetes nyikorással és dobálással vonszol felfelé. A negyedik emeleten kezdem vizitációm. A folyosón ugyan félhomály uralkodik, de érzem, hogy mindent szőnyegpadló borít és a falak is kárpítózottak. A szobákat gyárigazgatók párnás ajtói védik.

A 426-os szoba. Berendezése olyannyira puritán, hogy leginkább egy börtöncellára emlékeztet. A fal mellé tolt ágyon vékony, foltos matrac árválkodik, az ágynemű kupacba rakva a széken. Az asztalon viszont az igénytelen kerámia-vázában legalább ötven szál frissen vágott vörös rózsza virít, illata különös elegyet képez a dohhal, a por- és a fáradt bútorszaggal. Az ablak résnyire nyitva, a hirtelen támadó huzattól a buja csokor zizegni, suttogni kezd. Kéri, hogy maradjak, válasszam ezt a szobát, sohase lesz szebb és hosszabb álmom.

Dideregve zárom kettőre a szobát a körtés kulcsocskával.

De azért valamiképp rám települ a szálloda, a folyosók, a szoba hangulata, és nem engedek a kísértésnek, hogy gyalog menjek egy emeletet lefelé. Ragaszkodom a zörgő lifthez.

A 301-es szoba. Mit szoba, apartman: két kisebb helyiség narancssárga nájlönfüggönyvel elválasztva, a mennyezeten vaskos gerendák futnak keresztül. Az ágy, a szék, az asztalka szinte semmiben sem különbözik a fentitől. De – és csak akkor veszem észre, mikor belépek – az ajtó mögött díszes trónus áll. Oroszlánkörmös lábak, vörös bársony huzat. Egy pillanatra megérintem, s érzem, hogy a vastag karfa meleg, akár a bőr, mintha emberi kézfej lenne. A támla felől halk, ütemes lélegzést hallok, majd egy elfojtott, de mélyről jövő sóhajt.

Izzadt kezemből majd kicsúszik a körte, míg kapkodó mozdulatokkal bezárok.

És liftezem, süllyedek lefelé.

A 222-es szoba. Egy picinke lyuk. Az ágy, a szék szóra sem érdemes. Se szekrény, se asztal. Csak egy, a felismerhetetlenségig elkoszoldott szőnyeg. A döbent szemlélődés pillanatában hallok meg a vidám vízcsobogást. Mint az örült, tépem fel a fürdőszobaajtót. Bódító meleg és illóolajszag fogad. A kádba csobog a víz, habzik, úgy játszik, mintha valaki fürödne benne. A tükör alatti polc rogyadozik a piperéktől. És a kád előtti farácson ott áll, szépen egymás mellé he-

lyezve egy pár rózsaszín pomponos papucs, rajta még arany számokkal a méretezés: 42-es. És csak folyik, folyik a víz, ki se önt.

Úgy verem a lifthívót, mint aki az életéért küzd.

Az utolsó kulcs, az utolsó szoba.

A 100-as. Alig akar kinyílni. Belépek a furcsa, barna-narancssárga sötétbe. Pontosan az ablak előtt áll az utcai lámpa. A csöndben hatalmasat reccsen az ágy. Résnyire elhúzom a függönyt, és kinézek az utcára. A szemben lévő ferences templom mély kapujában két koldus ácsorog, mint még eleven vagy épp a gyámkövek alól kibújt füstös szentek, netán a főbűnök megjelenítői.

Várnak lehajtott fejjel. Vastag kabátos, csizmás férfi jön erre, hirtelen megáll kettejük között. Keresgélni kezd a nadrágzsebében. Kicsit tétováznai látszik, majd elsietett, szinte ügyetlen mozdulattal a tőle balra álló koldus maga előtt nyitva tartott tenyerébe nyomja a pénzt, és elsiet. De amint elhalad a másik koldus mellett, egyszerre visszafordul, és – ez pontosan lemérhető – minden erejét beleadva iszonyatosan belerúg a hátsó felébe. A férfi előre tántorodik és térdre rogy.

Tompa puffanást hallok a hátam mögött. Odakapok, a Biblia az. Odadobom az ajtó mögé suvasztott hűtőszekrény tetejére, hogy csak úgy csengenek a poharak, majd az ajtót be sem zárva – mint aki nem tudja, mit cselekszik – a lépcsőn rontok lefelé, egészen a recepcióig.

Lihegek, mintha végtelen útról tértem volna meg. A kontyos hölgy felhúzott szemöldökkel fürkészi arcomat. Csak a fejemet rázom, és elé borítom tenyeremből a fakörtéket.

– Sajnálom – mondja egészen részvevő hangon, és lassan visszaaggatja kis kampójukra a kulcsokat.

Nem tudom, miképp nézek rá, de rövid tűnődés után megszólal.

– Van még egy szoba. Az én szobám. Úgyis éjszakázom. Tudja, hátha betér valaki, mint maga. Sose lehet tudni. Ha megfelel. Itt hátul.

Bólintok. Súlyos fáradság lep meg, úgy érzem, azonnal aludnom kell. Hagyom, hogy gyengéden megfogja a karomat és maga után vezessen. Nem is nagyon tudom, mi történik aztán, csak azt, hogy hamarosan egy puha ágyban fekszem állig betakarva, és mintha a homlokomra tapadna egy hűvös, száraz tenyér.

– Lám, mégiscsak a legjobb szobát választotta. Ne féljen, nem is lesz szebb és hosszabb álma soha, mint itt... – rémlik egy hang a fejem fölött, de már nem emlékszem, vajon hol is hallottam ezeket a szavakat.

Álmodom, nyugtázom az utolsó pillanatban, de jó!

Egek

Még rá is pirítottak, mikor álmosan előmászott.

– Te nem hallottál semmit egész éjszaka?

A nagymama rosszul lett. Úgy köhögött, azt hitték, vége van szegénynek. De nem olyan fából faragták. Ádám tudta, amit a szülei nem: nagymama megmutatta már neki azt az ezüst zsebórát, ami a nagypapa után maradt.

– A tiéd lesz, édes gyerekem. De csak érettségire adom oda. Addig nem.

Tehát a nagymama már készül az ő érettségijére – mikor is esedékes? kerekén hat év múlva; ez felfoghatatlanul sok idő –, és az ilyesmiből nem szokott engedni.

Megmosdott, felöltözve kavargatta a lágytojás kihűlt sárgáját az üres konyhában. Apa állt meg a konyhaajtóban.

– Mire vársz? Misére azért szépen el fogsz menni. Egyedül. Tessék, öt forint, a perselybe. Igyekezz.

Mit igyekezzen? Kezdjen el köhögni tán?

Benézett a nagymama szobájába. Felpolcolt párnákra dült, nyaka körül fehér kendőt visel, mint máskor. A szeme csukva volt, hosszú vékony ujjai között a rózsafüzér szemei ugráltak, mintha borsót fejtene. Jaj, nem szabad ilyeneket gondolni!

Milyen más egyedül misére menni! Nincs az az erőltetett menet, a hideg reggel szótlansága, a kerítéseknek támaszkodó, levágtatlan, fagyott rózsák. A nagymama imádja a virágokat, de mindig csak hazafelé áll meg gyönyörködni. Ádám azt képzelte magáról, hogy utálja a világ összes hortenziáját és árvácskáját. Most szürke és barna, felásott kerteket bámult, és megelégedett volna a legapróbb növényvel is. Néhány szál zöld fűvel.

Elért a parkig. Hány nyár történt itt, hány délután! A palatetős házak mögött magasodó rozoga kis templomtoronyból felhangzott a harang hívó szava.

Tudott mindent, miképpen történik a hideg, foszladozó falak között.

Leszegett fejfelé baktatott a hinták felé. Ismerte a sivítő hangú, horgolt sapkát viselő néniket és a furcsa szagú, szürke kabátos bácsikat.

Helyet foglalt a jéghideg hintában.

Ismerte, milyen jól, a pad recsenéseit, a térdeplő két mélyedését. Azt a vacak fekete rongydarabot, amit a térde alá tehetett volna, de sose tett, mert ő ilyen. Ha szenvedéstörténet, legyen az.

Hajtotta magát, a keze majd odasült a jeges lánchoz. Azok a böhöm nagy, megsötétült-megbarnult festmények jobbról és balról. Egy torz arcú, Bazedow-kóros tekintetű Dániel próféta az oroszlán barlangjában, az oroszlán meg a lökött rajztanárra hasonlított, aki az iskolai folyosóra jeleneteket festett a Tanácsköztársaság dicsőséges százharminchárom napjából.

Repülni, suhanni! Leste az agyonmeszelt, mégis koszcsíkos eget. Ott? Oda? Szegény nagymama, ha ezt látná. Szegény Jóisten...

Fémes pattanást hallott. És tényleg repült. A hinta kicsúszott a feneke alól, ő pedig önkéntelenül elengedte a láncot. Előre zuhanva, tompa puffanással borult a macskakövekkel kirakott földre.

Íme, valaminek a szent titka. Ha tudná, hogy minek!

Minek a büntetés? Minek a fájdalom?

– Mi baj, kishaver? – hallotta kicsit messzebről. – Össze tudod vakarni magad?

Ahogy négykézlábra állt, egy guberálót látott a konténer mellett.

– Nincs semmi baj! – kiáltotta rekedten.

– Akkor okés – szólt a férfi, és nagy botjával visszahajolt a konténer mélyébe.

Ádám, amint felállt, a zsebébe dugott ötforintost kereste, de nem lelte. Bi-

cegve kicsit körbetoporgott, akkor meglátta az élével két kő közé szorult pénzt. Nehezeire esett lehajolni érte, de amikor már a tenyerében érezte, tudta, mit fog tenni. A konténer felé csetlett-botlott, ahol a kutakodó férfi mellett áruházi bevásárlókocsi állt. Csak a hajlott, barna orkándzsekis hátat látta, és a bot göcsörtös végét, mikor a számtalan dobozka egyikébe gyorsan beleejtette a pénzt.

Úgy rémlett, mintha megint harangozást hallana, de közben jól tudta, hogy nincs az a templom, ahol ilyen hamar véget érne a mise. Sok idő még, mire nyugodtan hazamehet.

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
mindig a hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát május 27-én, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a kiadó ügyes-bajos dolgai
íránt érdeklődő olvasókat, barátaikat,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrásy út 45.) teázójában.

ÍRÁS A BESZÉDBEN

Krasznahorkai László: A Théseus-általános

A mai magyar prózai művek gyakran helyezik az elbeszélhetőség kérdését a középpontba. A kortárs regényekben szembevető nyelvi-poétikai eljárások, például a nyelvi transzparenencia megkérdőjelezésének és a textualitásnak a hangsúlyozása, a referencialitás visszatérő problematikussága, az összefüggő nagy történet kétségessé válása, a mikrotörténetek gyakorisága, az intencionális cselekvő és tudatos személyiség kérdésessége az elbeszélői, illetve szereplői szubjektum megformálódásában mind-mind elbeszélés-elméleti dilemmákkal szembesítenek. Érdekes ebből a szempontból megvizsgálni Krasznahorkai László *A Théseus-általános* című írását, mert ebben a műben is alapvető epikai tényezők, elsősorban a narratív kommunikáció problémái válnak láthatóvá. Elbeszélés-elméleti szempontból azért is érdekes a mű, mert az elbeszélő és hallgatója történetmondó és történetbefogadó viszonyának eddig még kevésbé vizsgált kérdését állítja előtérbe. Ha Krasznahorkai legújabb műve, a *Megjött Ézsaiás* című, olvasónak címzett „levél” felől tekintünk *A Théseus-általánosra*, akkor is az elbeszélői és befogadói magatartás viszonya látszik előtérbe kerülni.

Krasznahorkai a korábbi regények után egy egészen más műfajú alkotással jelentkezett, amely sokak szerint magát a regényformát és így a korábbi írói törekvéseit is kérdésessé teszi. A mű három cím nélküli, csak számozással jelölt beszédet tartalmaz, a téma először a szomorúság, másodsorban a lázadás és végül a tulajdon. A szónok mellékes megjegyzéseiből ismerjük meg az alaphelyzetet: egy titkos társaság kérte fel az előadások megtartására. Később arra is fény derül, hogy a beszédek közben fogságba ejtik az előadót.

A kortárs recepció általában az életműben bekövetkezett fordulat nézőpontjából vizsgálja a művet. Az eltéréseket hangsúlyozzák *A Théseus-általános* és Krasznahorkai előző regényei, a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* között. Az érdeklődés előtérben elsősorban *A Théseus-általános* műfaji kérdései, az elrejtőzés, kihátrálás retorikai problémái, illetve a mű irodalomtörténeti helyének megítélése állnak.

Szilágyi Márton „pszeudo-oráció”-nak tartja a művet, amely felidézi a szabadkőműves beszédek egy típusát, azt, amikor a rendbe belépni szándékozók vagy a hierarchiában továbbhaladni kívánó jelöltek egy megadott témáról szónoklatot tartanak. A beszédek azonban őriznek egy epikai keretet is, amely el is választja őket az oráció 18. századi hagyományától.¹ Az oráció műfaja nem új Krasznahorkainál. Gondolhatunk Irimiás beszédére a *Sátántangó*-ban és Eszterné gyászbeszédére *Az ellenállás melankóliájában* – hangsúlyozza Rugási Gyula. Fontosnak tartja, hogy a szónok néma sokasághoz szól, így minden szava védekezést jelenthet.² A beszéd műfaja az epikus distanciával szemben közvetlenebb, személyesebb megnyilatkozást tesz lehetővé. Míg a nyolcvanas években a narrátor nagyjából megőrizte regisztráló, kívülálló jellegét – írja Károlyi Csaba –, addig a kilencvenes években a narrátor a főhőssel válik azonossá.³ Juhász Erzsébet a minden-

¹ Szilágyi Márton, *Kritikai berek*, Balassi, Budapest, 1995. 132.

² Rugási Gyula, *Kivonulás az irodalomból*. Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*, *Magyar Napló*, 1993/18, 37–38.

³ Károlyi Csaba, „Amit művelek, az bizony, sajnos, irodalom.” Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*, *Jelenkor*, 1994/4, 396.

tudó elbeszélő pozíció feladásának tartja a szónok közvetlen megszólalását. Ugyanakkor az epikus többszólamúsághoz viszonyított leegyszerűsített hangvétel mégsem viseli el az egyértelműségnek azt a fokát, amit az oráció műfaja megkíván.⁴

Elemzésemben kapcsolodom a műfaji jellegzetességek korábbi vizsgálataihoz, de az oráció funkcióit a Krasznahorkai-művek narratív eljárásainak összefüggésében tanulmányozom, és így az életmű folytonosságára helyezem a hangsúlyt. Az első részben a beszéd- és elbeszélés-konvenciók együttes jelenlétéből származó feszültség jelentéslehetőségeit tanulmányozom. A második részben Derrida *beszéd és írás* koncepciója, majd a korábbi regényekre tett intertextuális utalások összefüggésében vizsgálom a művet.

I. Beszéd és elbeszélés

1. Többszintes narratíva

A fogoly-szituáció a Krasznahorkainál igen gyakori elvont-konkrét játék további állomásának is tekinthető. Az *urgai fogolyban* az urgai lakótelepen rekedt történetmondó helyzetét idézi, és egyúttal azt az írói magatartást, amely a valóságpreferenciákat feladni nem tudó, a krónikás-szerep foglyaként fogalmazza meg önmagát. Ezúttal a börtön-szituáció egészen konkrétan értendő. Ugyanakkor ez a konkrétság mégsem körvonalazódik teljesen, nem kapunk választ arra például, hogy kik és milyen célból tartják őt fogva.

A beszéd és az elbeszélés együttes jelenlétét Szilágyi Márton is tanulmányozza. „Krasznahorkai nem elégszik meg a beszédek klasszikusan tiszta szerkezeti kidolgozásával, hanem igyekszik megteremteni az orációk egységes keretét is: fölvezet tehát – a beszédekbe építve – a helyet, az időt és az alkalmat, amely a megszólalást lehetővé teszi. Ehhez pedig messzeemenően azokat a regénytechnikai eszközöket használja föl, amelyeket deklaratíve megtagad – igaz, a fölhasználás erősen redukált módon történik.”⁵ A fikció teremtette keret – folytatva Szilágyi gondolatait – többszintes elbeszélés-szerkezetet hoz létre, ugyanúgy, mint *Az urgai fogolyban* vagy a *Sátántangóban*. A beszéd-szituáció beékelődik egy elsődleges, extradiegetikus narratívába.⁶ Az extradiegetikus keretnarratíva csak fokozatosan, *A második beszéd*től kezdődően bontakozik ki. A *Sátántangóban* is csak a mű végén rendelődik az elbeszéléshez annak kerete, a doktor írása. Az *urgai fogolyban* a kínai utazás elbeszélésének előrehaladtával derül ki a keretszituáció: egy háborús híreket hallgató elbeszélő. A történetmondás *A Thészeus-általánosban* sem veszett el teljesen a műből, csak más szintre helyeződött az „elbeszélő mond egy történetet” helyzethez képest.

A kerettörténet mindazonáltal csak vázlatosan rajzolódik ki. Bár egyre többet tudunk meg arról, mi lesz az előadó sorsa, mégis alapkérdésekben mindvégig tájékozatlannak maradunk. A mű elején álló „1:150” az arányokból következtetve akár egy épület alaprajzára is utalhat (és nem térképre, mint többen feltételezték), mintha a beszélő előadásában megadná börtönének a tervrajzát. Az előadásban is egyre több jelet ad az extradiegetikus történetre vonatkozólag. Megtudhatjuk, hogy egy titokzatos szervezet csapatát állított neki. Az első alkalommal még szabadon távozhat, de a második előadás után már nem hagyhatja el az épületet.

A szónok fogva tartásának extradiegetikus története fokozatosan bontakozik ki. Az első beszédben az előadó bevezető nélkül kezdi el mondandóját, beszédhelyzetére csak röviden

⁴ Juhász Erzsébet, *Oda- és elfelé*. Krasznahorkai László: *A Thészeus-általános, Tiszatáj*, 1994/1, 86.

⁵ Szilágyi i.m. 132.

⁶ Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay on Method (Figures III)*. Seuil, Paris, 1973. Ford. J. Le-win), Ithaca, London, 1980. 228.

utal. „Nem tudom, kicsodák Önök. (Nem értettem jól a szervezetük nevét.) És őszintén be kell vallanom, az sem egészen világos, miféle előadást várnak tőlem.” (9) A második beszéd már a felkérés helyzetét is elemzi. Ezután többször szakítja meg a szónok előadását és kéri, hogy nyissák ki az ajtót. A könyv is meg van szakítva egy ilyen résznél, egy pótlapot tartalmaz, amely kiegészíti az 50. oldalt. A szónok a harmadik beszédben részletesen ismerteti fogva tartásának körülményeit, és csak ezután tér rá a témára. A második részben az üldözés pillanatnyi felfüggesztésének lélektani helyzetét elemezve utal a beszéd tempójának megszakítására, ami maga is a mondott szöveg tempójának lelassítását jelenti, ugyanis ekkor egy másik szöveget kapcsol be a műbe. Géczi János szerint ekkor Hajnóczy Péter *Jézus menyasszonya* című kisregényére történik utalás.⁷

A *Jézus menyasszonya* is hasonló narratív felépítést mutat, mint *A Théseus-általános*. A keretnarratíva ott is csak fokozatosan bontakozik ki: a háttérben zajló utcai vadászatokról és gyilkosságokról csak az elbeszélő mellékes, a cselekményhez nem tartozó megjegyzéseiből értesülünk. Az extradiegetikus narratíva a mű vége felé „keríti hatalmába” az elbeszélés látóterét, amikor a mű szereplői maguk is gyilkosokká, azaz a háttéresemények szereplőivé válnak. A cselekménycentrikus beszédmód kereteit fellazító diegetikus elbeszélést végül a terrortól szóló keretnarratíva kényszeríti vissza a hagyományos történetmondás korlátai közé. Csak a háttérnarratíva képes lekerekíteni, *bezárni* az elbeszélés-tradíciók korlátaitól elszabadult művet.

A háttérnarratíva *A Théseus-általánosban* is csak fokozatosan lép előtérbe, míg végül a szónok részletesen beszámol börtönéletének mindennapjairól. A zárt ajtó lényegtelen momentuma lényegessé válik, az előadó beszédében sem tud megfelekedni a bezártság állapotáról. Áldozattá válik, egyúttal az extradiegetikus narratíva szereplőjévé, a diegetikus történetmondás maga is a keretnarratíva foglyává válik, hasonló narratív eljárással, mint a *Jézus menyasszonyában*.

A két szint, az extradiegetikus kerettörténet és a szónok előadása között nincs éles határ, áttűnnek egymásba, ugyanúgy, mint *Az urgai fogolyban*. Ott a kerettörténetben hajnal van, mikor kitör a háború, a „holtak birodalmába” belépő utazó is hajnalban éri el Kína kapuját. A két mongol gyerekről szóló történet összekapcsolódik a történetíró két gyermekének bemutatásával. *A Théseus-általánosban* a második részben az üldözés tematika és a történetmondás ritmusa adja az átfedési lehetőségeket. Az üldözés folyamatosságát felfüggeszti egy pillanat, mikor az aluljáróban a rendőr rádöbben, hogy teljesen tehetetlen a csavargóval szemben. A menekülés-történet előrehaladását is felfüggeszti a beszélő, hogy elemezze a rendőr viselkedését. Ezen a ponton megszakítja előadását és rámutat a tényre, hogy őt bezárták a terembe. Ezt a megszakítást is megszakítja a pótlap szövege, amely részletesen elemzi a nézeteltérést közte és a hallgatók között.

2. Elbeszélésidő

Az előadás idejére csak néhány utalásból lehet következtetni. Ezek a mellékes megjegyzések olyan hallgatót céloznak meg, akinek az 1992-es esztendő (a németországi földalattiban játszódó jelenet megadott ideje) már múltnak számít, az előadás időpontja ezek szerint már a 21. századra tehető. A 1990-es évek olvasója természetesen nem tudja teljes mértékben osztani a történetbefogadónak, a beszéd megcélzott olvasójának tapasztalatát, de képes kirajzolni egy olyan jövőképet, amelyben a szónok megjegyzései érthetővé válnak.

Az első időre vonatkozó megjegyzés a második beszéd elején hangzik el. „Önök pedig meghallgattak, aztán megtapsoltak, majd egymáshoz sem szólva valahogy úgy egy-

⁷ Géczi János, *A Titanic-helyzet*. Krasznahorkai László: *A Théseus-általános*, Forrás, 1994/1, 95.

szerűen csak szétszéledtek ebben az épületben, én meg mentem haza egyedül a *kísérő kommandóval* és tanácsalanul afelől, hogy hol is voltam s mit csináltam voltaképp.” (31) Nemcsak a „kísérő kommandó” jelentése, de a mondat modalitása, a közlés természetessége is felkeltheti az olvasóban a gyanút, hogy az elbeszélés a megjelenéshez képest jövő időben játszódik, olyan korban, mikor a hivatalos közlekedéshez hozzátartozik a fegyveres kíséret is. A Zoologischer Garten földalatti-megállóban játszódó történet ideje 1992. Az elbeszélés jelene egy attól távolabbi időpontra utal. „*Nem tagadom ma sem*, hogy amiként azt Önök bizonyára sejtik, a történet maga, amit itt mesélek, az persze az üldözés és menekülésé, mi egyébről lehetne különben még beszélni.” (43) (Kiemelés tőlem – Zs. E.) Az előadás az 1992-es események második elbeszélése, ekkor már egy írott változatot tart a szónok a kezében, tehát a beszéd időpontja valószínűleg későbbre tehető, mint a könyv megjelenésének éve, az alcímbe is szereplő 1993-as évszám.

A harmadik beszéd postai története így indul: „Egy őszi napon, még azokból az időkből, amikor kíséret és engedély nélkül, szabadon lehetett közlekedni az utcákon, valami dologm támadt a postán... Akkoriban még, tudják, nem védték az efféle épületeket, úgyhogy ezen az ajtón is akadálytalanul ki-bejárákálhattak az emberek” (74–75). A beszélő már felnőttként emlékezik vissza önmagára, tehát az ő jelene egy évtizeddel biztosan későbbre tehető, mint az elmondott történet ideje. Erről a jövőbeli korszakról annyit tudhatunk, hogy a közbiztonság a mai értelemben nem létezik.

A posta működésének már-már komikusan bőbeszédű bemutatása is arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek az ismeretek korántsem nyilvánvalóak, vagyis a hallgatók más időben élnek, nem a kilencvenes években. „Én is bementem, az érkező és a távozó emberek sűrűjében megkerestem az ügyemre vonatkozó szolgálati ablakot, és ez igazán nem volt nehéz, mert vagy olyan ablakot kerestem az ember, ami fölött pénzjelzés állt, vagy egy olyat, amelyik fölött borítékjelzés, attól függően, hogy pénzzel vagy más egyébbel függött-e össze az ügye; és nekem, mivel levél-, illetőleg aprócsomag-ügyem volt, a borítékjelzéses ablakokhoz kellett odaállnom” (75) A jelenkori olvasót a részletező leírás arra is készítheti, hogy megformálja magában a szöveg címzett olvasójának fikcióját, és a két olvasói horizont különbségének tekintetbe vételével együtt olvassa a művet.

Az előadó honoráriumként gyerekkori emlékeit, egy hosszú fonalat és egy revolvért kér. Ez utóbbiról ezt mondja: „A harmadik ponthoz, különösen amióta az alsó tagozatos diákokra is kiterjesztették az önvédelmi fegyverek engedélyét, azt hiszem, nem kell kommentár.” (91)

A szövegnek ezeket a jövőre, illetve az elbeszélés jelenére vonatkozó jelzéseit figyelembe véve olyan kép bontakozik ki, amely talán összevethető a harmadik évezredre vonatkozó előrejelzésekkel. Ezek szerint a magasan fejlett régiók mellett és azok peremterületein civilizációs visszalépés következhet be. Az újközépkor társadalmi alakulnak ki, ahol a központi közigazgatás és rendfenntartás szervei helyett a helyi erőviszonyok, galerik, törzsek irányítják a lakosság mindennapjait. A fejlett területek élvezik a magas technológiai színvonal biztosította életlehetőségeket, a perifériára szorult régiókban viszont az addig elért civilizációs eredmények is veszélybe kerülnek.⁸ Fukuyama szerint a világ két részre oszlik majd, a liberális demokráciák „történelem utáni” világára és arra a térségre, amelyben még nem ért véget a történelem. Itt továbbra is egymást követik majd a vallási, nemzeti és ideológiai konfliktusok, amelyekre változatlanul a hatalmi politika régi szabályai lesznek majd érvényesek. A történelem utáni és a történelmi világ közötti határ gyorsan változik, s ezért nehéz meghúzni.⁹ Mintha egy ilyen elképzelt jövőből, egy ezredforduló utáni, a nyugati civilizációból kívül rekedt térségből szólna az előadó. A terror légkörében megtartott előadás, és a Haj-

⁸ Vö. Kaplan, Robert D., *The Coming Anarchy, The Atlantic Monthly*, 1994/2, 44–76.

⁹ Vö. Fukuyama, Francis, *A történelem vége és az utolsó ember*, Európa, Budapest, 1994. 394–398.

nóczy-kisregény kontextusa *A Théseus-általános* olvasóját kelet-európai térségünk alapvető kérdéseivel is szembesíti. *A Théseus-általános* felől olvasva a *Jézus menyasszonyát* viszont kiszélesedik a közelmúlt tapasztalatát felhasználó értelmezési lehetőség történelmi gondolkodásunk egy másik meghatározó gondolatával, a nyugati típusú kultúrákhoz való tartozás igényével és a leszakadás elkerülésével. *A Théseus-általános* kerettörténete fiktív rátekintést nyújt a közeljövő civilizáción kívüli világára, a kiszakadás túloldalára, mindez az elszakadás-felzárkózás évezredes regionális problematikájával szembesíti az olvasót. Tulajdonképpen egy jövőbeli posztmodern állapot negatív oldaláról formálhatunk vázlatos képet magunkban. A mű időszerkezete az olvasói pozíciók hangsúlyozott figyelembe vételére is ösztönöz, hiszen az olvasó kénytelen érzékelni a mű implicit olvasója és saját látásmódja közti különbséget.

*A Théseus-általános*ban többen hiányolják a távolságtartást a szereplői, illetve a feltételezett szerzői álláspont között. „A komor és kinyilatkozás-szerű világértelmezés korábban a nagyszabású regénykompozíció része volt, a jótékony távolság szerző és figurája közt funkcionálissá tette az ideologikus esszéreszket, mert az ábrázolt hősök és az ábrázolt világ leírásaként, jellemzésekként, árnyalásaként jelentek meg. A fordulat óta azonban ez a világgép »élesben« jelenik meg, a nyomasztó gondolatmenetek a szerző saját vallomásai, immár a nagyszabású világteremtés jótékony hatása nélkül. [...] Oda a távolság. A közvetlen megszólalás azonban nem használ, hanem inkább árt ezeknek a gondolatoknak. Az *urgai fogolynál* is problematikus volt ez, de *A Théseus-általános* esetében bizony már egyértelműen zavaró.”¹⁰

A kritikai megjegyzésekkel egyetértek, hasonlóak az olvasási tapasztalataim, különösen *A harmadik beszéd* esetében. A beszélő didaktikus hangja véleményem szerint is zavaró, a hosszúra nyúlt elméleti fejtegetés beillesztése a mű fiktív szituációjába nehézséget jelent. A szónok figurájának megképződését az is nehezíti, hogy a távolság közte és fiktív hallgatója között nem egyenletes a mű során. Olyan érzéseket kelthet, hogy egy mindentudói szólam veszi át a szónok perspektíváját.

A narratív kompozícióból, illetve a mű időszerkezetéből adódóan távolságtartó eljárások is erőteljesen artikulálódnak a műben. A beszéd bekereteződik egy epikai alaphelyzettel, egy folyamatosan kiépülő narratívával. A szónok a mű megjelenési idejéhez képest jövő időből beszél. Az epika műfaji sajátosságaiból következően is, valamint a szónok és a szerző pozíciójának időbeli eltérései miatt is a beszélő hang nem azonosítható az író álláspontjával.

3. Megszólítás, esemény és narratíva

Az előadások műfajához magától értetődően kötődő szubjektum-objektum viszonyt a szónok viselkedése lépten-nyomon megkérdőjelezi. Az előadás tárgyát nehéz meghatározni, mert az előadó nem kezeli tárgyként a megadott témákat. A közlés tartalma folyamatosan jön létre az elmondás tevékenysége közben, így a közlés tárgya nem választható el a közlés egészétől. Az előadó személyes vallomását sem lehet elválasztani a közlendőtől. Azzal, hogy az előadó kijelöli pontosan a témát, egyúttal fel is hívja az olvasó figyelmét, hogy mennyire eltér attól, így tehát a beszéd témája mint tárgyként felfogott entitás válik kérdésessé. A szónok ki is jelenti, hogy „az előadó előadás tárgyáról nem tud semmit” (24). A titkos társaság először nem határozza meg az előadás tárgyát, ezután a szónok minden indoklás nélkül, „szabadon” a szomorúságot választja: „jó, akkor a szomorúságról fogok, de nem is gondolkoztam el, hogy ezen belül majd mit”. Az „ezen belül”

¹⁰ Károlyi, i.m. 396–697.

tárgyszerűséget sugall, amivel éles ellentétben áll a szomorúság téma nehezen határolható jellege. A *második beszédben* a szónok a lázadásról tart előadást, pedig a felkérés szerint arra a kérdésre kellene választ adnia, hogy milyen világban szeretne élni. Mindezek a jelzések a témát mint tárgyat és a beszélő szubjektumot, a szubjektum és objektum viszonyt teszik láthatóvá, elmozdítják „természetes” helyzetükből, magától értetődő szerepüket teszik újra vizsgálat tárgyává.

A szónok többször mondja, hogy nem ismeri hallgatóságát, sőt nem ismeri azt a szervezetet sem, aki meghívta. Az *első beszédben* a megszólítás paródiaszerűen állandóan változik. (Elnök úr, Uraim, Tisztelt főigazgató úr, tisztelt jelenlévők, Tisztelt elnök-vezérigazgató úr, Tisztelt hallgatóság, Főtanácsos úr, tisztelt egybegyűltek, Tisztelt Főtitkár úr, tisztelt egyesület, Főkormányzó úr, Hercegem, Tisztelt vendégek!) A *második beszédben* már csak az *Önök, Uraim* és a *Tisztelt Uraim* váltogatják egymást.

Susan S. Lanser a klasszikus narratológiákat továbbfejlesztő kutatásaiban hangsúlyozza, hogy a *cselekmény* felfogását érdemes újragondolni, mert túlságosan kötődik az esemény, az akció jelentésköréhez. A kategória kibővítését javasolja, például a történetmondó és megszólított olvasója, a történetbefogadó (narrator, narratee) viszonyának figyelembevételével, ennek a kapcsolatnak a *története* is tekinthető cselekménynek.¹¹ Lanser a történetmondó és a történetbefogadó viszonyáról szóló gondolata *A Thészeus-átlánosban* megjelenő beszélő-hallgató viszonyra is alkalmazható.

A szónok és a megszólított hallgatóság kapcsolatának alakulása kirajzol egy sajátos cselekményt, amely arról szól, hogyan próbál kapcsolatot teremteni az előadó a közönséggel. A próbálkozások sorozatában egyre magasabb címet tulajdonít az elnöknek. Az újabb és újabb megszólítások, az egyre magasabb pozíciók azonban csak növelik a beszélő és a hallgató távolságát. És így azt a látens, szekunder történetet érzékeltetik, amelyben a beszélő egyre kétségbeesettebb kísérletet tesz a dialógus megteremtésére.

A második és a harmadik beszédben már csak az *Önök, az Uraim, és a Tisztelt Uraim* váltogatják egymást. A beszélő és hallgató kapcsolatának másodlagos történetében fel kell tételeznünk egy olyan állomást, mikor az előadó lemond korábbi szándékáról, hogy megismerje hallgatóságát. A *második beszédben* azt is jelzi a szónok, hogy tisztában van kiszolgáltatott helyzetével, így a lázadás-történet önreferenciális helyzetelemzésnek is felfogható. Az is tekinthető lázadásnak, hogy a megadott témát (Milyen világban szeretne élni?) megváltoztatja. A csavargóról szóló történet második változata rámutat a hatalom és a kiszolgáltatottak, a Jó és a Gonosz közti 10 méter távolságra. Könnyen elképzelhető, hogy az előadóteremben a szónok és a hallgatóság között 10 méter távolság van, ez esetben arra is vonatkozhat állítása, hogy ez az a távolság, ami sohasem léphető át, függetlenül attól, hogyan alakul a konkrét hatalmi helyzet. Ez fordítva is így van, az előadó sem tudja csökkenteni a távolságot, megszólítani, *közel kerülni* a hallgatósághoz, ahogy erre *Az első beszéd* kommunikációs kudarcai is utalnak.

A térbeli kategóriák és a hatalmi viszonyok egymásba fonódása ebben a helyzetben mozgásba hozza a Krasznahorkai írásaiban gyakran működő, az elvont-konkrét koncepciókat viszonylagosító játékot és a nála szintén gyakori metalepszis-játékot. A beszédbeli 10 méter narratív szintet váltva a beszélő és hallgatója közti látható térré válik. A történet egy nagyon konkrét térbeli képből érzékelteti a külön világok közeledésének lehetetlenségét, egyúttal ez az elvont kérdés egyszer csak konkretizálódik, „életem kel” az elmondás terében. A beszélő és a hallgató kapcsolatának történetében a távolságtartás problémája maga is „távolságtartóan” vetődik fel, az előadott történetből indirekt módon kö-

¹¹ Lanser, Susan S., *Toward a Feminist Narratology*, Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, ed., *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1986. 623.

vetkeztethető ki. A *harmadik beszédben* a megszólítások nem változnak az előző beszédhez képest, ami annyit árul el a másodlagos cselekményből, hogy a szónok már lemondott a hallgatóság megismeréséről, ez a kérdés már nem foglalkoztatja többé.

Az 1:150 aránypár a hallgatóság és a szónok kapcsolatára is utalhat: mi történik akkor, milyen kommunikációs lehetőségek adódhatnak abból a helyzetből, ha egy ember áll százötvennel szemben. Az előadó először párbeszédet kezdeményez, később felhívja a figyelmet a köztük (elvont és konkrét értelemben) tátongó szakadékra, majd miután saját kiszolgáltatott helyzetével szembenéz, a kapcsolatteremtés lehetőségéről lemond, végül a kérdés elveszíti jelentőségét.

Jonathan Culler az *apostrophéről* szóló tanulmánya a megszólítások gyakorisága kapcsán alkalmazható *A Théseus-általánosra* is. Az apostrophe, a megszólítás alakzata, amelynek a címzettje általában nem jelenlévő ember vagy élettelen tárgy, párhuzamba állítható a néma hallgatóság megszólításával. A tárgyak ismételt megszólítása – írja Culler angol romantikus versek megszólítás-alakzatait vizsgálva – a beszélőnek nemcsak azt az óhaját és képességét fejezi ki, hogy átlelkésítse, és így válaszra készítse az élettelen, hanem (figyelembe véve azt a körülményt, hogy a vers egy verbális kompozíció, amelyet a hallgatóság elolvas) azt is, hogy egy harmadik szemlélő, az olvasó jelenlétében saját figuráját mint alkotót létrehozza.¹² Az apostrophe alakzata így az olvasói tekintet bevonásával a beszélő önteremtő aktusát is a középpontba állítja. *A Théseus-általánosban* a visszhangtalan megszólítások sorozata így egy harmadik „személlyel”, az olvasóval teremthet kapcsolatot, arra készítve, hogy vegye figyelembe a beszélő dialógusért és az önmeghatározásért folytatott küzdelmét. „...hisz amiként akkor nem tudtam, kicsodák Önök, ugyanúgy nem tudom ezt most sem, másodízben, hogy újra itt állok ezen az emelvényfélen, ahonnan, ha már azt nem deríthetem ki, mit akarnak tőlem, legalább azt szeretném megérteni, én miért jöttem el újra, én, az Önök rejtélyes választásának tanácstalan meghívottjaként.” (29–30)

A mű olvasója a hallgatóság viselkedésében saját szerepét is látja modellálódni, de azt is, ahogy saját nézőpontja és a műbeli hallgatóság viselkedése különbözik egymástól. Az olvasó így az irodalmi kommunikációhoz és a beszélő alany létrejöttéhez elengedhetetlen olvasói oldal hiányával találja szembe magát. Szembesülhet azzal a helyzettel, hogy tulajdonképpen ő az, aki akadályozza a megszólalást, az irodalmi közlés folyamatát. A paradox helyzethez az is hozzátartozik, hogy a mű feltételez egy olyan befogadót, akinek a jelenléte elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy a befogadó hiányának problematikája megfogalmazódjék. A mű időszerkezetének jelen–jövő elmozdulásai, és a megszólítás-alakzatok létrehozta beszélő–hallgató pozícióváltások egyaránt az olvasói szerepek fikcionálódását teszik lehetővé: az olvasó műformáló, az irodalmi kommunikációt alakító képességét, de ugyanakkor hátráltató szereplehetőségeit is hangsúlyozzák.

Az *urgai fogolyban* is fontos szerepet játszik a megszólított olvasó. Az utazó az út folyamán megérti, hogy ha valóban meg akarja ismerni a keleti kultúrát, akkor az az elhallgatást is maga után vonja. Ez esetben viszont le kellene mondania az elmondhatóságról, az úti beszámolóról. Az utazó ekkor a történetmondást választja, lemond az út folytatásáról azért, hogy fenntarthassa az „elbeszélő mond egy történetet egy hallgatónak” epikai alaphelyzetet. Tulajdonképpen a hallgató szövegbeli olvasó az, aki visszafordulásra sarkallja az utazót, arra készíti, hogy elfogadja nyugati hagyományait és korlátait. *A Théseus-általános* beszédhelyzete is fikcionálja az „előadó mond egy történetet a hallgatóságnak” epikai alaphelyzetet, ami a mű elbeszélés-elméleti dilemmáira is rámutat. Több kutató az epikai mindentudás feladásával hozza kapcsolatba az életműben bekövetke-

¹² Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1981. 141.

zett váltást, az egyes szám első személyű beszédmodot. A hallgatóság hangsúlyozott szerepe *A Théseus-általánosban* még azt a lehetőséget is sugallja, hogy az elbeszélés lehetőségét a beszéd hallgatója veszélyezteti. Az epikai alaphelyzet egyik fontos tényezője, a beszéd címzettjének szerepe válik problematikussá.

Jonathan Culler idézett írásában hivatkozik De Mannak Wordsworth *Essays upon Epitaph* című verséről szóló, a *prosopopeia* alakzatát vizsgáló tanulmányára.¹³ Az apostrophe szimmetrikus felépítése hasonlít a *prosopopeia* szerkezetéhez. Mikor egy sírfeliraton a *prosopopeia* alakzat hangot ad egy halottnak, az nemcsak a halott megszólaltatását, illetve a költészet teremtő erejét jelzi, de implikálja azt is, hogy a megszólító hangja is előbb-utóbb elnémul, ő is halottá válik.¹⁴ De Man, illetve Culler állításai látószögében *A Théseus-általánosban* is érzékelhetjük a megszólítás szimmetrikus szerkezetében rejlő poétikai gondolatokat. A néma hallgatóság ismételt megszólítása a beszélő hallgatástól való félelmét is magában foglalja. Az elnémulás veszélye, a szónok próbálkozásai, hogy legyőzze a másik fél és saját hallgatását, végig érzékelhető a műben. A hallgatás fenyegető jelenléte *Az urgai fogolyban* is és *A Théseus-általánosban* is összefügg a hallgatóság, illetve a történetbefogadó szerepével. *Az urgai fogolyban* az utazót az elhallgatástól menti meg a fiktív hallgató, a megszólított olvasó. *A Théseus-általánosban* a közönség némasága húzza egyre közelebb a hallgatás, illetve elhallgatás felé az előadót. Szilágyi Márton a Théseus-mítosz referenciákat is az elnémulással hozza kapcsolatba. Szerinte Krasznahorkai ebben a műben „az írói válság szörnyével, az elnémulás Minotaurusával” néz szembe.¹⁵

Jonathan Culler a megszólítás alakzata és a narratíva egymást kizáró jellegére is rámutat. A megszólítás nem tesz lehetővé olyan alapvető narratív elemeket, mint az eseményszerűség, a sorrendiség, okság és időbeliség, mert a másik megszólítása által létrejövő szubjektum maga, és így a formálódó vers egésze válik eseménnyé.¹⁶ *A második beszédében* a csavargóról szóló történet az üldöző és üldözött között álló 10 métert emeli ki, ami, mint említettem, az előadó és a hallgatóság közötti 10 métert is szemléltetheti. A rendőr és a csavargó térbeli helyzetét ismételten hangsúlyozza a beszélő („ott álltak egymással szemben”), pontosan azt, ami analógiába állítható az ő és a hallgatóság térbeli elhelyezkedésével. Vagyis a második előadás közben eseményszerűen megtörténik az üldözött szubjektumának megalkotása. Az előadó és a szónok farkasszemet néznek egymással, miközben a szónok a köztük levő távolság leküzdhetetlenségéről és a belső szabadság sérthetetlenségéről beszél. Ez a beszéd egyben performatív aktus, mely által meg is születik a bemutatott emberi magatartás.

„Ott álltak egymással szemben, a távolság, mint tudják, nem volt tíz méternél több, és tíz méterről az ember a másik tekintetének a legapróbb rezdülését is érzékeli, viszont nem érheti el, nos, ott álltak egymással szemben, a teljes pária meg a teljes rendőr, s ebből a teljes rendőrből egy tehetetlen rendőr, abból a teljes páriából meg egy nem engedelmeskedő pária lett, így álltak ott egymással szemben a Zoologischer Garten egyik földalatti emeletén.” (48)

Az elbeszélésformák eltűnését állító véleményekkel szemben érdemes hangsúlyozni a narratív karakterjegyek továbbélését, kontinuitását is *A Théseus-általánosban*. Az elfojtott epikus karakter a beszéd több helyén a felszínre jut. A beszédek közben extradiegetikus narratív keret alakul ki, tehát elbeszélésnek is tekinthető a mű. A beszélő és a hallgatóság viszonyának alakulása, annak időben elrendeződő folyamatossága is erőteljesen hangsúlyozza a narratíva-alkotás lehetőségét. Az előadó szellemes kisebb elbeszélései a bálnáról, a csavargóról, a táviratról, a bevásárlószatyorról is erősítik a mű epikus jellegét, végül a beszélői magatartás megformálódása maga válik eseménnyé.

¹³ Culler i.m. 153.

¹⁴ De Man, Paul, *Autobiography as Defacement*, *MLN*, 94 (1979), 919–930.

¹⁵ Szilágyi i.m. 137.

¹⁶ Culler i.m. 148–152.

II. Beszéd és írás

1. Beszéd az írásban

A *Théseus-általános* számos olyan jelzést ad, amely a beszéd és írás feszültségére hívja fel a figyelmet. Három beszédet magában foglaló könyvet tartunk a kezünkben, a borítón Deim Pál rajzával. A könyv címe már önmagában is arra utal, hogy a különálló, név nélküli, számozott beszédek alárendelődnek egy magasabb szintű kompozicionális elvnek, a kötetalkotás, tehát az írásban élő mű elvének.

Az előadó második beszéde közben hivatkozik egy korábbi változatra. „Egyszer már megpróbáltam *elmondani*, mi történt ezután, s bevallom, nagyon mély nyomot hagyott bennem, hogy nem sikerült.” (42) Később megtudjuk, hogy ennek a próbálkozásnak van egy írásbeli változata is.

„Az első verzió... de végül is itt van nálam, egy pillanat... elhozta a kéziratot, gondoltam, hátha szükségem lesz rá... várjunk csak ...igen, megvan, tehát az első szöveg-változat azt állítja, hogy – idézem – »dühödten, hogy ott van köztük ez a szakadék, akkor elindultak« – nyilván a rendőrökre gondol – ...a lépcsőlejárathoz, mely a sínek alatt... bla-bla-bla-bla, ezt már tudjuk... lehetett látni – folytatódik a szöveg –, mennyire rohannak – na, ez az! –, hogy mennyire meg vannak dühödve, hogy a bűnös esetleg, valahogy, míg ők a sínek alatt rohannak érte, még megugrik.”

A beszéd és írás ellentéte nagyon jól látható ebben a részletben. Az írásműben beszédet olvasunk, amelyben az előadó felolvas egy írott szövegből. Korábbi írását gyakran megszakítja, ekkor szóbeliségre jellemző közbeékelő fordulatokat alkalmaz. A megszakításokat azonban már csak írásbeli jelek figyelembevételével tudjuk olvasóként észlelni. Az idézett szöveg terjedelméhez képest feltűnően sok az írásjel, az íráskép maga is, a szöveges részek közé ékelődő vízszintes vonalak a megszakítottság tudatosítására készítik a szöveg befogadóját. Arra, hogy a törésvonalak mentén olvasva észrevegye, hogy két különböző minőségben halad előre, melyek között az átlépés igen nehézkes.

A gyakori zárójeles közlések értelmezhetőek úgy, hogy a címzett nemcsak a beszéd hallgatója, hanem a szöveg olvasója is. „Jól emlékszem a napra, csak ültem görnyedten az ágy szélén, néztem magam előtt a padlón egy foltot (épp odasütött a nap), és vártam, hogy elmúljon a viszolygás.” Az előadás beszédmódját alkalmazó szövegben a zárójelek látványa az írásbeliség kikerülhetetlen jelenlétére ébreszthet rá bennünket.

A mű pótlapján *Hiánypótlás* címmel ez a mondat áll: „Kötetünk 50. oldalán a 15. és 16. sor között kimaradt a következő rész.” A *kötetünk* szó olyan beszélőt jelöl, amely különbözik az előadások beszélőjétől, mert kifejezetten az írott mű egészére vonatkozik megjegyzése. Ha az 50. oldal fent jelölt sorai közé illesztjük a pótlapot, az addigiakhoz képes eltérő jelentéseket kaphatunk.

14. sor Önök engem egész egyszerűen

15. sor bezártak ide.

16. sor Úgy tűnik, egyetértetek.

A pótlap szerint az előadó rájön, hogy a hallgatósággal együtt bezárták őt a terembe. Ezután elhatározzák, hogy együtt próbálnak meg kijutni. „...míg Önök elbíbelődnek a zárral, addig én az előadás folytatásával járulok hozzá, hogy az ügy mindannyiunk számára megnyugtatóan befejeződhessen. Amennyiben így látják Önök is, kérem, bólintsanak!” Ezután következik az utasítás szerint a 16. sor: „Úgy tűnik, egyetértetek.” Az első változatban a hallgatóságot vádolja a bezárással, a pótlap szerint viszont mindkét fél fogolynak tekinthető. A különböző változatok együttese, a helyzet eldönthetetlensége maga is az írás létrehozta többértelműsége utal, és megkérdőjelezi a szóbeliséghöz kapcsolódó egy jelentés képzetét.

Írás és beszéd feszültségét Nagy Gabriella is lényegesnek tartja. „Olyan oratio ez – írja –, ami nem hangzik el előszóban. Oratio, mert az előadónak elege van az írott irodalomból. Alcíme szerint akadémiai előadás, annak nyilvánosságára azonban nem tart igényt... A *Théseus-általános* titkossága ellenére megjelenik, nagyon is publikációra szánt, legfeljebb a szöveg és olvasójának találkozásában maradhat rejtett.”¹⁷

A Derrida által felvetett kérdés az írásról és a beszédről érdekes értelmezési perspektívát nyithat A *Théseus-általános* esetében is, amely maga is problematikusá teszi a két fogalom viszonyát. Derrida ismert állítása szerint a nyugati gondolkodásban kimutatható szóbeliség elsődlegessége az írásbeliséggel szemben nem más, mint a metafizikai gondolkodásmód megnyilvánulása. A hang, a személyes jelenlétet jelző élőbeszéd a nyugati kultúrában általában az igazság és az autentikusság metaforája, amely szembeállítódik a másodlagos, a beszélő hiányából adódó élettelen írás fogalmával. A beszédben tapasztalni lehet a hang és az érteleme közeli kapcsolatát. Az írás ezek szerint csak veszélyezteti a személyes jelenléthez kötődő igazságot.¹⁸

„Ami általánosságban elmondható a hangról – írja Derrida a *Grammatológiában* –, még inkább érvényes a hangzásra, ami által a magát-beszélve/megértve-hallás szétválaszthatatlan rendszere alapján a szubjektum érzékeli önmagát, és önmagára vonatkozik az eszmeivé válás elemében.”¹⁹

A nyelvről való gondolkodás nyugati hagyományában a beszéd természetes, közvetlen kommunikáció, az írás viszont egy megjelenítés mesterséges és közvetett megjelenítése. A beszéd eszerint közvetlen kapcsolatban áll a jelentéssel, a beszélő ajkát elhagyó szavak jelen gondolatainak spontán és szinte áttetsző jelei, melyeket a figyelmes hallgató megérteni szeretne. Az írásnak az a jellegzetessége, hogy a beszélő távollétében funkcionál, bizonytalanra teszi egy gondolat megközelíthetőségét. Ezzel szemben Derrida az írás más felfogását, egy szűkebb és egy tágabb értelmű írás megkülönböztetését javasolja. Az általában vett írás olyan írás, mely a beszédnek is és a szűk értelemben vett írásnak is feltétele.²⁰ Az általában vett írás a meghatározatlanságok szabad játékának működési elvét jelenti a kommunikációs rendszerekben, amelyek ellentétesek a beszéd öntudatosságával. Az írás a jelentések vég nélküli elmozdulása, amely a nyelv alapelvét képezi. Ez az alapelv megközelíthetetlen a stabil, autentikus tudás számára.²¹

A *Théseus-általános* írott beszéd, az írás láthatóvá teszi a beszéd problematikuságát. A szónok bevallottan nem ismeri tárgyát, az ő tudása nem áll biztos mögöttesként a beszéd hátterében. Az írásbeliség hangsúlyozott jelei, például a pótlap vagy a zárójelek, az elhangzásra szánt egyszeri szövegnek kétértelműséget, sőt egymást kizáró jelentéseket kölcsönöznek. Az írás nyitva hagyja azt a kérdést is, hogy a hallgatóságot is ugyanúgy bezárták, mint az előadót, vagy ők is összejátszanak börtönőreivel. Beszédszituációban ez a kétértelműség eldönthető lenne.

A „másik” és az „én” együttes jelenléte és a „magát beszélő” és hallgató szubjektum jelenléte nem vezet vissza önmagára, saját magát hallva a beszélő-szubjektum nem érzékeli önmagát. A hallgatóság és az előadó, a másik és az én „együtt-jelenléte” nem vezet a szubjektum önmegértéséhez, saját szándékainak megismeréséhez.

Olyan beszédet hallunk tehát, amely a beszédszerűséghez kötődő metafizikai gondolkodásmódot kérdéssé teszi, vagyis a beszéd saját preszuppozícióit kérdőjelezi meg.

¹⁷ I. m. 1752.

¹⁸ Norris, Christopher, *Deconstruction. Theory and Practice*. (javított kiadás, első kiadás 1982)., Routledge, London, New York, 1993. 28.

¹⁹ Derrida, Jacques, *Grammatológia*, Életünk–Magyar Műhely, Szombathely, 1991. 33.

²⁰ Vö. Culler, Jonathan, *Dekonstrukció*, (ford. Módos Magdolna) Osiris, Budapest, 1997, 139–142.

²¹ Norris i.m. 28–29.

A beszélő hatósága nem áll az előadás mögötteseként, helyette viszont ő áll titokzatos hatóságoknak alárendelve. A beszéd kötöttségeinek fellazítása és a gondolatok játéka-
nak felszabadítása (a téma véletlenszerű kiválasztása, a narratív és elméleti részek laza kapcsolata) összekapcsolódik az előadások tematikájában és beszédhelyzetében is fontos szerepet játszó szabadság kérdésével. A beszéd a derridai értelemben vett *írás* szabadságát idézi fel és rámutat saját műfajának korlátaira. A szigorú kompozíció azonban mégis megőrzi az oráció felismerhetőségének kereteit.

Esterházy Péter *Arany-előadásai*ban, az *Arra gondoltam, hogy az le* című művében is a beszéd és írás műfaji adottságai keverednek egymással. Többször hiteli el olvasójával, hogy egy beszéd pontos írásbeli változatát nyújtja, majd hirtelen kilendíti őt ebből az illúzióból és hangsúlyozza, hogy a befogadó írott művet tart a kezében. „Kelltet tehát egy jó végszó, és lassacskán újra kell egy. De nemcsak jó végszó vezetett szótöréshez, hanem az is, hogy engem furtonfurt nyomasztott az idő, a 45 perc” (30). „Nem jelzem a halkan csukódó zárójeleket, csak jelzem, hogy csukódnak.” (31). Az is előfordul, hogy túlságosan élethű az írás, olyan réseket is betölt, amit az írás hagyományosan nem szokott jelezni. „Szün, bicc, kösz. De nem egészen csak ez hangzott el.” (14) Ez egyúttal a beszéd és írás különböző minőségeivel is szembeesíthet minket, arra az állandóan jelentkező eltérésre, amelynek általában nem is vagyunk tudatában.

Esterházy előadója, ugyanúgy, mint a szónok *A Théseus-általánosban*, folyamatosan megkérdőjelezi az előadáshoz kötődő előfeltevéseket. Nem utolsósorban azt, hogy ő a tudás magabiztos hordozója, hogy az ő autoritása adja a beszéd biztos hátterét. Ő sem ismeri előadása tárgyát, akárcsak Krasznahorkai előadója. A beszéd végén váratlanul felmutatja idegen tárgyként azt, amit mindenki említésre sem méltó, magától értetődő dolognak tart: meghatározza az előadás jelentését.

„Így. Mondjuk – itt van sollen és könnyed pátosz –, mondjuk azt, amit Weizsäcker idéz, Platónon át Szókratésztől: Barátaim, mint látjátok, nem találtuk meg a keresett igazságot. Holnap folytatjuk. Itt okosan, csöndet, csöndességet tartottunk, holnap folytatjuk, ez jól szól. Megpróbáltam rájuk nézni, a hallgatóságra, megtudni, kinek is beszélek, de színészileg túl bonyolult feladatnak bizonyult. Elmondtam még, ami le van írva.

Kenyeres tanár úr – bármit értsünk is ezen – fölkért, hogy előadásokat tartsak. Most már csak azt kell megnéznem az Értelmező Szótárban, hogy mi az előadás. De bármi is – ez ugyanaz a bármi; tudományos vagy közérdekű kérdésnek hallgatóság előtti fejtegetése –, aki az előadást tartja, az előadó. Most én. Akik ezt hallgatják, az a hallgatóság. Most maguk. Kenyeres, én, maguk: egy rövid időre mindent tisztáztunk tehát.”²²

Ez a lezárás több tekintetben is emlékeztet *A Théseus-általános* első beszédének végére, az 5. részre.

„Befejezem, de nem tudom, ezt várták-e ettől az estétől. Tartok tőle, hogy nem egészen. Befejezem, de nem tudom, hasonlítok-e még arra, akire itt számítottak. Félek, hogy nem nagyon.

Mégis azt remélem, nem csalódtak, hiszen azért végigcsináltuk: én mondtam valamit, Önök meghallgatták, nem történt semmi.

Kis idő ezzel is elment, márpedig nekünk be kell érünk ezekkel a kicsi időkkel.

Uraim, az előadásnak vége.

Önök megismerkedtek velem, ahogy csak úgy gondolok valamit, aztán elharapom, én még mindig nem tudom, kicsodák Önök.

Most szeretnék kimenni.

Hercegem! Tisztelt vendégek!

Ezúttal a szomorúságról volt szó.”

²² Esterházy Péter: *Arra gondoltam, hogy az le*, Anonymus, Budapest, 1996., 34.

Mindkét esetben tárgyá válik a beszéd alapja, az előadók az alapot, a magától értedődőnek vélt alaphelyzetet mozdítják el, és új nézőpontból tekintenek rá. Esterházy beszélője meghatározza az előadás fogalmát, azt, amit bárki az első szó elhangzása illetve elolvasása után nyilvánvalónak gondolhat. Tekintélyhez fordul, a derridai *írással* szembeállítható mindentudó *könyvhöz*,²³ az Értelmező Szótárhoz. A nagy könyv adatai teljesen nyilvánvaló ismereteket nyújtanak csupán, ami a magától értetődő dolgok problematikusságára még inkább ráirányítja a figyelmet. A *Théseus-általánosban* is a beszéd alapszituációja válik a beszéd tárgyává. Látjuk azt, ami teljesen érthető, ez a rámutató gesztus is az alapokat helyezi a középpontba. Az alapok tárgyá válnak, és ezzel párhuzamosan a beszélgetés tárgya, sőt maga a tárgy-fogalom is elmozdul a „valaki beszél valamiről” szubjektum–objektum szerkezetből. Krasznahorkai művében a befejezés nehézsége arra világít rá, hogy a beszélgetés tárgya nem képzelhető el körülhatárolható fogalomként. Esterházy szónoka az „egy rövid időre mindent tisztáztunk tehát” tagmonddal, a mondatban a tárgy szerepet betöltő *mindent* névmással tulajdonképpen a semmire, az előadás előzetes semmitmondó meghatározására mutat rá. Mindkét előadó élesen reagál a hallgatóság ismeretének hiányára, a visszacsatolások elmaradásai arra készítik őket, hogy „magukban beszéljenek”. A beszédeknek így csak névleges címzettjei vannak. A visszajelzések hiánya azt sem teszi lehetővé, hogy a szöveg olvasója előtt a beszélő intencionális szubjektuma kibontakozzék.

A *Théseus-általánosban* tehát olyan beszédeket olvasunk, amelyek ellenállnak a *beszéd* és *írás* nyugati kultúránkban meggyökeresedett oppozíciós felfogásának és a *beszéd*ben rejlő metafizikai logocentrizmusnak. A mű retorikai és kompozíciós eljárásaiban megfigyelhető szubverzív mozzanat viszont gyakran éles ellentétben áll a mű tematikus állításaival, például az egyik visszatérő témával, az összefoglaló értelem, a „világ tengelyének” keresésével. Esterházy esetében a szónok tematikus állításaiban is folyamatosan érvényesül az önmagát megkérdőjelező szemlélet. Krasznahorkai beszélője viszont gyakran kiesik abból a helyzetből, amit saját maga alakít ki. Zavart kelthet az olvasóban, hogy bár a szónok hangsúlyozza rögzítetlen pozícióját a feltételezett hallgatói elvárással szemben, előadásmódjából mégis rögzített helyzetű, moralizáló, önmagát a tudatával azonosító, kartézianus szubjektumra lehet következtetni, aki töretlenül hisz az alapok (távol)létében.

2. Írás a beszédben

A szövegközi utalások a mű írásos jellegét erősítik, az *írásnak* a Derridai értelmezését is, a meghatározatlanságok szabad játékát. A beszédek számos Krasznahorkai korábbi műveire vonatkozó utalást tartalmaznak. Egyik alkalommal ki is mondja, hogy egy bizonyos Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című művéről beszél. Az első előadás témája a szomorúság, ami mindhárom regény visszatérő motívuma. A *Sátántangó*-ban Futakit többször szinte minden ok nélkül elfogja a szomorúság. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter úr elmélkedései is gyakran szomorúsággal zárulnak, *Az urgai fogoly* utazóját több ízben váratlan szomorúság keríti a hatalmába. Az előadásban a szomorúság harmadik forrásaként megjelölt szerelem felidézi *Az urgai fogoly* reménytelen szerelmi történetét. Az első beszéd második részének bevezető mondatai egyszerre utalhatnak *Az urgai fogolyra* és *Az ellenállás melankóliájára*. „A huszadik század utolsó évtizedeinek egyikében, annak is a legmélyebb bugyrában, egy dermesztően hideg november végi éjszakan traktor vontatta kísérteties jármű haladt végig a délkelet-alföldi kisváros kihalt főútján a helyi piactér felé” (10). A *legmélyebb bugyrában* szószerkezetben az olvasó felismer-

²³ Derrida i.m. 38–40.

heti *Az urgai fogoly* jellegzetes összejátszásait Dante *Isteni Színháték* című művével. Ez tulajdonképpen már kétszeres intertextuális áttétel, így hangsúlyozottan hívja fel a figyelmet a szövegköziség és a szövegszerűség jelentőségére. *Az ellenállás melankóliájából* ismert titokzatos bálna-történet új szempontú előadásával is találkozhatunk.

Az alábbi néhány mondat akár játékosan a *Sátántangó* egyik jellegzetes jelenetére is vonatkozhat. „De tényleg, az élet lehető leghétköznapibb valóságára gondoljanak, a zacskójába belekövesedő asztali só, a napi kötések helyén elvékonyodó cipőfűzők, az utcai agressziók s az elszivárgó szerelmi ígéretek lefolyórendszerének világára, ahol még egy csokor estikének is határozottan pénzszága van” (68–69). A félkegyelmű Estike a *Sátántangó*ban bátyja tanácsára elássa összegyűjtött zsebpénzét és várja, hogy a fa kivirágozzék. A szavak egész más összefüggésben tűnnek fel újra, ami egyrészt a szavak textualitását, anyagiságát állítja előtérbe, másrészt a *Sátántangó* egyik szereplőjét utólag új tulajdonsággal, az este kinyíló virág jelentéseivel látja el.

Az első előadás a szomorúság második forrását a moll-fordulatban adja meg. A szomorúság illusztrációjaként *Az ellenállás melankóliájából* ismert bálna-téma hangzik fel újra, amely ha a modulációval nem is állítható analógiába, de annyi biztos, hogy egy régi témát hallunk egy másik hangnemben, egy melankolikusabb, szomorúbb, moll-hangoltságú előadásban. *Az ellenállás melankóliájában* Valuska találkozása a kitömött bálnával az ünnepélyes elragadtatás légkörében zajlik, csak megerősíti őt abban a romantikus meggyőződésében, hogy a világegyetemben minden lényre, az embertől a bálnáig, a legkisebektől a legnagyobbakig kiterjedő harmónia uralkodik.

„Túláságos nagy volt, és túláságosan hosszú, egyszerűen nem fért el a Valuska látóterében, amiként halott tekintetével sem szembesülhetett, mikor beékelődve a megállás nélkül előrecsoszogó libasorba, jó néhány perc múltán az állat ügyesen kitámasztott, tártott pofájához ért. [...]

Nem látott jól [...], ám megrendült bámulatának épségét sem ez, sem az állat »beláthatatlansága« nem kezdte ki, hiszen a híradás teljességéről és bizonyosságáról, tudniillik arról, hogy egy végtelen messzeségbe eső ismeretlen világnak ez a rendkívüli tanúja, mérhetetlen óceánoknak és tengereknek ez a szelíd s mégis félelmetes, néhai lakója *itt van*, s akár meg is érinthetné, nem kellett lemondania. Mindazonáltal azonban eme boldog megrendültségével Valuska meglepően egyedül állt.” (112)

A téma feltűnik újra *A Théseus-általánosban* ezúttal egész más hangnemben.

„A szívem hevesen kalimpált, a torkomat elszorította valami, és én, fordultomban, még azt hittem, részvét az, megrendülés és szégyen, amit érzek, de aztán, pár lépés múlva, már a túloldalon, hogy az általános bámész csoszogásban megálltam egy pillanatra, csak néztem a bálnát, próbáltam az egészet befogni a tekintetemmel, és mikor sikerült, nem gondoltam én már semmire, nem akartam és nem is lettem volna képes megnevezni, hogy akkor mi is ez, amit érzek, hogy tényleg, akkor részvét? vagy micsoda?, kikapcsoltam, s tovább nem működött az agyam, csak az érzelmeim kezdtek el rettenetesen működni, ahogy az emberre heves forróság, ájulás, valami szakadékszerű kábulat tör rá hirtelen.”

Az előadó története ezúttal egész más színezetet nyer, a bálnával való találkozás a szomorúsággal való találkozáshoz vezet. Az összefoglaló nagy értelem helyén – amely *Az ellenállás melankóliájában* a világharmónia átéléséhez, a részvétel panteisztikus öröméhez, illetve a pufajkás csőcselék megbabonázásához vezet – itt már az annak hiányával szembenéző szomorúság áll. Az ismeret helyett a megismerés lehetetlenségének rezignált elfogadása.

A témák ismétlődése, a különböző hangnemben, a különböző nézőpontban játszódó események megszólaltatása igen gyakori Krasznahorkai műveiben. A *Sátántangó*ban Estike halálának történetét halljuk először az elbeszélő, majd Irimiás közlésében. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter úr és Valuska városi sétája hangzik el három különböző változatban, a hangsúlyok és értékelések eltolódásával. *Az urgai fogolyban* a pekingi utolsó

este történetét tulajdonképpen kétszer halljuk: a színésznőt is látjuk az elbeszélő és az elbeszélőt is a színész nő szemével. A *Théseus-általánosban* a témák vándorlása a mű határait is kiszélesíti, az ismétlés illetve a saját életművet idéző utalásrendszer révén a fűga-szerkezetre emlékeztető nagy-kompozíció látszik kibontakozni.

A témák és motívumok ismétlődései nyitottá teszik az életművet az újabb ismétlés-variációk és a jövőbeli újabb jelentéslehetőségek teremtése felé, ami szintén a mű írás jellegét erősíti. Visszatekintő jellegük miatt ugyanakkor le is kerekítik a pályaszakaszt. Az Okinavai Guvat története önreflexív, az életmű korábbi kérdésfeltevéseire válaszoló jelzésként fogható fel, amely végrehajtja az epikából való kivonulás performatív programját. Az elbeszélés sokszólamú, sohasem egyértelműsíthető szabadságát adja fel azzal, hogy az oráció argumentatív szabályának engedelmességgel levonja a példázat tanulságát: „az én szememben az Okinavai Guvat: madár röpte nélkül” (105). Ez a lezáró aktus azonban mégis a szabadság útját nyitja meg, mégis kibújik az egyértelműség kényszere alól, hiszen éppen megerősíti az életmű más alkotásait is bevonó, tehát a mű zártságát fellazító intertextuális olvasat lehetőségét. Az elbeszélhetőség problémáival állandó küzdelmet folytató életmű elérkezik arra az állomásra, hogy lemond az elbeszélésről, és az „igazságok” kinyilvánításának rétori magatartását választja. Ez viszont a felvállalt lezárás pozíciójából máris túllendíti önmagát, hiszen ezt az értelmezési lehetőségét azonnal dekonstruálja egy másik értelmezés, amely figyelembe veszi a tematikai állítás retorikáját, azt, hogy csakis a műből kitekintő, vagyis a nyitottságot magában foglaló poétikai szemléletben fogalmazódhat meg a lezárás programja és a lezárás poétikája.

Az Okinavai Guvat példázata tehát korántsem egyértelmű. Ez a történet is ugyanúgy, mint a csavargóról szóló elbeszélés, rájátszik a beszéd fogoly-szituációjára, mikor a példázat értelmezését a kutatók rejtőzködést dicsérő értékelésével szemben a szabadság kérdéséhez közelíti. Az előadás ezek szerint a rétor helyzetének önértelmező kijelentésével zárul. Az előadó mintegy rámutat önmagára, madár röpte nélkül nem is madár, előadó szabadság hiányában nem tud beszélni. Ennek kimondása egyben a kijelentés performatív eseménye is: a szónok elhallgat. A példázat az életmű korábbi írásaira vonatkozó önértelmező lehetősége miatt viszont mégis kinyitja az előadó előtt a narratív szabadság lehetőségét. Krasznahorkaira jellemző eljárással zárul a mű: többféle interpretációs járat együttes jelenléte lehetővé teszi, hogy a zsákutcába jutott elméleti út szerepét átvegye egy másik, így a lezáró aktus önmaga megkérdőjelezését is és a nyitottság lehetőségét is magában rejti. A Minotaurus börtönébe rekedt előadó és az elbeszélés-elmélet zsákutcájába jutott szerző a bezártság kérdéskörének felszínre hozásával a jövőbeli kiút lehetőségét is megteremti, egyúttal a jövőbeli művekre is hallgatólagos intertextuális utalást tesz.

A Jelenkor postájából

Kedves Barátaim!

A *Jelenkor* márciusi számában N. Horváth Béla, aki néhány évvel ezelőtt érdekes tanulmányorozatot tett közzé a József Attilát a népi kultúrához fűző kapcsolatról, recenziót közölt Valachi Anna József Jolán-könyvéről, és a kritikában szerepel egy idézet a költő *Gyermekké tettél* című verséből. Az egyetlen sornyi citátumban: „Rám néztél, én mindent elfelejtettem” – több pontatlanság is van. A sor szinte valamennyi népszerű kiadásban így hangzik: „Reám néztél, s én mindent felejtettem”. Ez a szövegvariáns egyetlen forrásra: a *Nagyon fáj* című kötetre megy vissza, míg valamennyi kéz- és gépiraton így szerepel: „Reám néztél s én mindent elejtettem.” (Lásd a Stoll Béla-féle kritikai kiadást: I. kötet 526. oldal, II. kötet 284. oldal.) Attól tartok, hogy ez a szövegvariáns (ma már ezt fogadja el hitelesnek a könyvkiadás is) nem erősíti meg a recenzens következtetését, ami szerint ez a sor „nyilvánvalóan a férfi szerelmi könyörgése”. Sokkal inkább a gyermeki esetlenség, ügyetlenkedés képe ez, s logikusan kapcsolódik az „*Ostoba vagyok – foglalkozz velem.*” sorhoz. De akár a szerző, akár a nyomda tévedéséről van szó, arra hívja fel figyelmünket, hogy lényeges változások vannak a „kanonizált” József Attila-szövegekben. Azokat a verseket is érdemes ellenőrizni, mielőtt idéznénk, melyeket amúgy kívülről tudunk.

Bodor Béla

A szerkesztők megjegyzései: Bodor Béla levele részben felment az alól a kínos kötelesség alól, hogy N. Horváth Béla említett írását illetően helyreigazítást adjunk közre. Sajnos, csak részben ment fel. A recenzió szövegében, a 335. oldalon ugyanis a *Kései sirató* hivatkozott sora helyesen: „Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik”; ugyanennek a lapnak az alján, az *Ódából* való sor helyesen: „Szeretlek, mint anyját a gyermek”, továbbá a 336. oldalon, a *Gyermekké tettél* másik idézett sorából is elmaradt egy gondolatjel: „Etesz, nézd – éhezem”. Hogy a kifogásolt tollhiba azért nem olyan súlyú koncepcionális tévedés, mint amelyet Bodor Béla fentebb tulajdonít neki, arra a sajnálatos módon időn túl megérkezett szerzői korrektúra az egyetlen tanúbizonyság. Idestova tíz éve a *Jelenkor* nyomdászának a teendője egyébként csupán a nyomtatás és a kötés, bajos lenne tehát a nyomda ördögére hivatkoznunk, ráadásul a szerző saját szedését használtuk a recenzió közreadásakor, a felelősség mégis minket terhel az idézetekben maradt hibákért, melyekért az érintettek és az olvasók elnézését kérjük. – Áprilisban azután a számban verseivel szereplő *Király Levente* neve maradt le a bírótóról és a tartalomjegyzékről. Az elmaradhatatlan bocsánatkérés mellett itt legalább az a vigaszunk, hogy most kiderült, kik a *Jelenkor* igazán figyelmes olvasói. A rejtélyt felfedők névsora a szerkesztőségben hozzáférhető.