

VIGILIA

2021 / 6



A zene

NICETA REMESIANA: A zsoltáréneklés hasznosságáról

KÁRPÁTI ANDRÁS: A muzsiké mindensége

ALOIS KOCH: Szempontok az egyházzene katolikus teológiájához

KARL BARTH: Mozart és a teremtett világ zenéje

ROBERT SHOLL: Arvo Pärt és a spiritualitás

PAÁR JULIANNA: A magyar népzene a zeneterápiás gyakorlatban

Kemény István verse és Szilasi László regényrészlete

SZÁVAI JÁNOS: Az *Ördögök* magyar recepciójáról

Beszélgetés Bali Jánossal

GÖRFÖL TIBOR: Három, nyolc 401

A ZENE

HEIDL GYÖRGY: A zsoltáreklés hasznosságáról. Bevezetés Niceta püspök homíliájához
Niceta Remesiana: A zsoltáreklés hasznosságáról
(Heidl György fordítása) 402

KÁRPÁTI ANDRÁS: A *musziké* mindensége 410

ALOIS KOCH: A kereszténység igazságának bizonyítéka? Szempontok az egyházzene katolikus teológiájához 418

ROBERT SHOLL: Arvo Pärt és a spiritualitás 426

SZÉPÍRÁS

KEMÉNY ISTVÁN: Zongoraóra a szomszédban (*vers*) 430

GYÓRFFY ÁKOS: Nem épült semmi (*esszé*) 431

JÁSZ ATTILA: Holtnyelvi változatok (*vers*) 433

VÖRÖS ISTVÁN: Mahler Dosztojevskijt olvas; Harangoznak; Lassulás (*versek*) 434

SZILASI LÁSZLÓ: Tavaszi Hadjárat (*regényrészlet*) 436

MÉHES KÁROLY: Minden este; Életjel (*versek*) 443

SZÁVAI JÁNOS: Magyar Sztavroginok. Az Ördögök magyar recepciójáról
(*tanulmány*) 445

DOBAI LILI: Ave Generosa (Üdvöz légy Fenséges) (*vers*) 452

A VIGILIA BESZÉLGETÉSE

PALLÓS TAMÁS: Bali Jánossal 454

MAI MEDITÁCIÓK

KARL BARTH: Mozart és a teremtett világ zenéje 463

NAPJAINK

PAÁR JULIANNA: A magyar népzene lehetőségei a zeneterápiás gyakorlatban 465

MÚLTUNK ÉS JELENÜNK

LUKÁCS LÁSZLÓ: Száz éve született Szennay András 469

KRITIKA

SZIGETI LÁSZLÓ: Ami egy rejtett életből látható. Terrence Malick: *A Hidden Life* 470

LAPIS JÓZSEF: Boldog, szomorú könyv. Térey János: *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomásai* 473

SZEMLE

(részletes tartalom a hátsó borítón) 476

Három, nyolc

1968. december 10-én reggel Wolfgang Amadeus Mozart zenéje szólalt meg Karl Barth bázeli lakásában, Nelly Barth ugyanis olyannyira szeretett zeneszerzőjével akarta felébreszteni férjét, a kereszténység egyetemes történetének egyik legnagyobb gondolkodóját. Az idős teológus azonban az esti imára összekulcsolt kézzel, békés arckifejezéssel feküdt az ágyában, az éjszaka folyamán teljes nyugalomban elhunyt. Előző nap még dolgozott egy előadás kéziratán, s a szöveg annál a mondatnál szakad meg, ahol Barth arra figyelmeztet, hogy az egyház tagjainak a hitben előttük járó atyáikra is mindig hallgatniuk kell. Az előadás munkálatait mások mellett Eduard Thurneysen is megszakította, aki a világ lesújtó állapotát panasolta fel, mire Barth, akihez több mint fél évszázada barátság fűzte, egyetértése mellett is megjegyezte: „De azért csak ne lógassuk az orrunkat! Soha! Mert van, aki kormányoz!” December 8-án még örömmel és szívesen hallgatta a rádióban a Mária fogantatásáról szóló katolikus prédikációt, s ugyanezekben a napokban egyik levelében így fogalmazott: „Viszszatekintve nincs okom arra, hogy bárki és bármi miatt komolyan panaszkodjam: legfeljebb a mai, tegnapi, tegnapelőtti és azelőtti kudarcaimért, azért, mert nem tudtam igazán hálás lenni”.

A zene iránt tanúsított odaadó figyelmével és a zenét keresztény szempontból is komolyan vevő viszonyulásával Barth sokszorosan is kisebbségi helyzetben volt, már a saját korában is, és még inkább abban lenne ma. Magyarországon ma derűlátó becslések szerint az emberek három százaléka hajlandó figyelmet szentelni a klasszikus zenének. Nem alkotnak sokkal jelentősebb számú kisebbséget azok, akik rendszeresen készek részt venni valamely nagyegyház liturgiáján: derűlátó becslések szerint Magyarországon az emberek nyolc százaléka sorolható ebbe a csoportba, néhány százalékkal kevesebb, mint Hollandiában, Németországban vagy Franciaországban. Mivel a klasszikus zene iránt érdeklődők és az istentiszteleti alkalmakon részt vevők között alighanem jelentős átfedés van, nyugodtan kijelenthető, hogy a két csoport tagjai együttesen sem teszik ki az alkoholbetegséggel küzdők létszámát.

Sajnálatos módon legkésőbb a kubai rakétaválságtól kezdve az egymást követő gazdasági válságokon át a visszaélési válságokig és a koronavírusig annyira lekötötték a figyelmünket a különböző válságok, hogy az igazi katasztrófákra már nem mindig van szemünk. Pedig nem az a legnagyobb baj, ha válságok történnek, hiszen az efféle drámai fordulatok elkerülhetetlenek; az a legnagyobb baj, ha nem vesszük észre a lappangó katasztrófákat, amelyek nem néhány év, hanem évtizedek, évszázadok alatt terítik szét mérgező levegőjüket. Ezt Karl Barth is pontosan tudta. És az ember még ma is hallani véli két nappal a halála előtt a telefonban recsegő hangját: „De azért csak ne lógassuk az orrunkat! Soha!”

A zsoltáréneklés hasznosságáról

HEIDL GYÖRGY

Bevezetés Niceta püspök homíliájához

1967-ben született Várpalotán. Eszmetörténész, a PTE BTK dékánja. Legutóbbi írását 2020. 12. számunkban közzöltük.

Zsoltárok és himnuszok éneklése része volt a zsidó és őskeresztény rituális étkezéseknek és vallási összejöveteleknek, amint azt az újszövetségi írásokból (például Mt 26,30, Mk 14,26, ApCsel 2,46-47; 4,25, Ef 5,18-20, Kol 3,16) és olyan tanútól is tudjuk, mint az ifjabb Plinius (*Ep.* 10. könyv, 96.). Azonban sem a zsinagógai istentiszteletnek, sem az eucharisztikus liturgiának nem alkotta részét a zsoltáréneklés. Amíg a jeruzsálemi templomban kitüntetett szerepe volt az éneklésnek és a hangszeres zenének, addig a zsinagógában a sófár kivételével nem használtak hangszereket, és nem énekeltek, mert a prófétai könyvekre hivatkozó rabbik szerint a templom lerombolása után nincs ok az örömeinkre (vö. Óz 9,1), „megszűnik a víg dobszó, abbamarad az örvendezők zaja, elhallgat a vidám kitharaszó (Iz 24,8)”. Ebből adódóan már az első keresztény nemzedékeknek sem volt tapasztalatuk liturgikus zenéről és énekről, hangszereket az istentiszteleteken nem használtak, és a zsoltárokat felolvasták, de nem énekeltek. A hangszeres zene és éneklés ugyanakkor fontos szerepet játszott a színházakban, a lakomákon, a kultikus összejöveteleken, olyan eseményeken, amelyektől a lelkipásztorok óva intették a híveket mint a bálványimádás és az erkölcstelenség helyszíneitől.

Legkorábban a 4. század végén keletkezett források tudósítanak arról, hogy a keresztény közösség az eucharisztikus liturgián és liturgikus virrasztásokon zsoltárokat énekelte. Ágoston újdonságként említi meg a milánói egyházban „a keleti részek szokását követve” bevezetett himnusz- és zsoltáréneklést, „hogy a népet ne bágyassza el a búskomorság” (*Vallomások* 9.7.15), amikor a bazilikában virrasztva óvta templomát attól, hogy Justina császárné átadja azt az ariánus püspöknek. A zsoltárok liturgikus éneklése a „keleti részen” is csak rövidebb idővel kezdett terjedni, az alexandriai pátriárka, Athanasziosz például „a zsoltár felolvasóját olyan mérsékelt hanghajlítással énekelte, hogy az már közelebb állt a szaváláshoz, mint az énekléshez” (*Vallomások* 10.33.50).

Az egyik legkeletibb latin nyelvű keresztény gyülekezet, Remesiana (ma Bela Palanka, Szerbia) püspökétől, Nicetától (335 k. – 415 k.) értesülünk azokról, akik az Ef 5,18–19 alapján azt tanították, hogy nem fennhangon énekelve kell zsoltározni, hanem csendben a szívünk mélyén. Minden bizonnyal úgynevezett gnosztikus irányzatról

van szó, amelynek képviselői nem csupán az éneklést vetették el, hanem, mint Niceta mondja, a prófétai írásokat is, „és a prófétákat támadva az Alkotó Istent akarják lerombolni, tiszteletnek álcázott hallgatással igyekeznek kiüresíteni a prófétai kijelentéseket és Dávid leginkább mennyei énekeit” (*A zsoltáreneklés hasznosságáról* 2.). A gnosztikusok érvei hatással lehettek Niceta gyülekezetére is, ha fontosnak tartotta, hogy egy egész homíliát szenteljen a zsoltáreneklés gyakorlatának védelmére, mintegy teológiai megalapozást adva ennek a még mindig újdonságnak számító gyakorlatnak.

A zsoltáreneklést védő homília a virrasztásokról mondott másik beszéddel együtt Niceta püspök töredékesen fennmaradt életművének szép, zenetörténeti és zeneteológiai szempontból különösen értékes darabja, amelyben a görög teológiai műveltségű püspök mintegy összegzi a legjelentősebb ókeresztény szerzők zsoltáreneklésről vallott nézeteit. A homíliák megbecsültségét mutatja, hogy a különféle kézirati variánsokat Szent Ágoston művei között és Szent Jeromos, illetve Emeszai Eusebiosz neve alatt is hagyományozták, hol *De psalmodiae bono*, hol *De utilitate hymnorum* címmel. Nyomtatásban 1659-ben jelentek meg először a maurista Luc d’Achéry szerkesztésében, de tévesen a 6. században élt Nice-tius Trevirensis püspöknek tulajdonítva a szerzőséget.¹ Remesiana-i Niceta műveinek *editio princeps*-ét Andrew Ewbank Burn publikálta 1905-ben.² Burn szövegkiadását Cuthbert Hamilton Turner egy általa felfedezett, a többenél megbízhatóbb kódex segítségével számos ponton korrigálta, a magyar fordítás alapjául ez a szövegkiadás szolgált.³ A fordítás az ókeresztény kor teológiai esztétikájának kutatására vállalkozó projekt keretében készült, a homíliát elemző és a zeneteológiai hagyományban elhelyező szaktanulmány a *Valástudományi Szemlében* fog megjelenni.⁴

Niceta Remesiana: A zsoltáreneklés hasznosságáról

1. Aki teljesítette ígéretét, leróttá adósságát. Emlékszem, amikor a virrasztások hasznosságáról és kegyelméről beszéltem, megígértem, hogy a következő homíliát a himnuszok és dicsőítések szolgálatáról fogom mondani. Ha Isten megadja, a mostani beszéd eleget tesz ennek. Nem is lehetne megfelelőbb időpontot találni annál, mint amikor a világosság fiaihoz a nappalt felváltó éjszaka közeledik,⁵ amikor az éj csendet és nyugalmat hoz, amikor éppen azt ünnepeljük, amiről a beszéd szólni kíván. Alkalmas a buzdítás a katonának, amikor izgatottan készül a harcra; hasznos a dal a hajósoknak, amikor lapátjaikat vízre bocsátva nekifeszülnek az evezésnek; és ugyanígy, igencsak alkalmas most éppen arról a tevékenységről beszélni e gyülekezet előtt, amelynek kedvéért összesereglett, vagyis, amint az jeleztük, a himnuszéneklésről.

2. Jól tudom, vannak néhányan, nem csupán a mieink között, hanem a keleti részekén is, akik szerint a zsoltárok és himnuszok

¹*Spicilegium sive Collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae bibliothecis delituerant* (1659).

²Andrew Ewbank Burn: *Niceta of Remesiana, His Life and Works*. Cambridge University Press, Cambridge, 1905.

³*Nicetas of Remesiana II*. The Journal of Theological Studies 24.95 (1923): 225–252.

⁴NKFI 128321 „Énformálás a szépség által: a személyiségfejlesztés technikái a keresztény ókorban”.

⁵Egészen eltérő szövegváltozatokat hoznak a kéziratok. A fordítás a „quo filiis lucis nox pro die ducitur” olvasaton alapul.

éneklése fölösleges, és nem illik az isteni valláshoz. Úgy vélik, elegendő a szívünkben mondani a zsoltárt, és zabolátlan dolog fennhangon kimondani. Véleményük alátámasztására az Apostolt idézik, mivel az efezusiaknak azt írta: *Teljetek el Lélekkel, mondjatok magatok között zsoltárokat, himnuszokat és lelki énekeket, hálaadással énekelve és zsoltározva Istennek szívetekben.*⁶ Lám, mondják, az Apostol meghatározása szerint a szívünkben kell zsoltározni, és nem színpadiasan a hang hajlításával csivitelni, mivel Isten, aki a szívet vizsgálja, megelégszik a szív rejtett énekével. Én azonban az igazságtól vezérelve nem kifogásolom a szívünkben zsoltározókat — minthogy mindig hasznos Isten dolgairól elmélkedni —, de éppen így azokat is dicsérem, akik zengő hangon magasztalják Istent. S mielőtt ennek alátámasztására bizonyítékokat hoznék a Szentírás gazdag kínálatából, mintegy bevezetésül ugyanazon szakasz alapján cáfolom botorságukat, mint amelyet sokan az éneklőkkel szemben idéznek az Apostoltól. Az Apostol legalábbis azt mondja: *teljetek el Lélekkel, mondjatok...* Úgy vélem, ily módon szólásra bírta a szánkat is, megoldotta a nyelvünket, és igazán megnyitotta az ajkunkat. E szervek nélkül ugyanis az emberek képtelenek bármit is mondani. Amint a forróság elválik a hidegtől, úgy a csendben lévő különbözik a megszólalótól. Mármost, amikor hozzáfűzte: *mondjatok zsoltárokat, himnuszokat és énekeket*, ha teljes hallgatást vár el a zsoltározóktól, nem tett volna említést az énekekről is, hiszen senki nem énekelhet úgy, hogy közben csöndben marad. A „szívetekben” kifejezéssel pedig arra figyelmeztetett, hogy ne pusztán hanggal énekeljünk a szív odafigyelése nélkül, amint másutt is mondja: *zsoltározok majd lélekkel, zsoltározok majd értelemmel* (1Kor 14,15), vagyis egyrészt fennhangon, másrészt gondolatban. Az efféle értelmezések azonban jellemzők az eretnekekre. Semmibe vesznek valamit, és azzal együtt szépen elvetik az énekeket is. Mert miközben támadják a prófétákat, és a prófétákat támadva az Alkotó Istent akarják lerombolni, tiszteletnek álcázott hallgatással igyekeznek kiüresíteni a prófétai kijelentéseket és Dávid leginkább mennyei énekeit.

⁶Ef 5,18–19.
Vö. 1Kor 14,15.

⁷A következő példák mutatják, hogy a „szellemi ének” Niceta értelmezésében az Istent dicsőítő, az ő műveit és rendelkezéseit megéneklő dal.

⁸Ez a mondat több kéziratból hiányzik, ezért néhányan másolói hibának tartották. Valószínűleg az *Ábrahám apokalipszise* címen ismert ószövetségi apokrif iratról van szó.

3. Mi azonban, kedveseim, akiket éppúgy neveltek prófétai, mint evangéliumi és apostoli útmutatások, azok szavait és tetteit tartjuk szem előtt, akiknek mindazt köszönhetjük, amik vagyunk, és ugyan ezen szerzők segítségével az elejétől kezdve idézzük fel és bizonyítjuk, mily kedvesek Istennek a *szellemi énekek!*⁷ Ha azt keressük, ki az első ember, aki ezt a fajta éneket bevezette, nem találunk mást, mint Mózeset. Ő nagyszerű éneket énekelt Istennek azután, hogy tíz csapás sújtotta Egyiptomot és a fáraót elnyelte a víz, a nép pedig szokatlan úton átkelt a tengeren, és hálátelt szívvel megérkezett a pusztába. Ezt mondta: *Énekeljünk az Úrnak, mert dicsőség övezi* (Kiv 15,1). Nem szabad ugyanis meggondolatlanul elfogadni azt a könyvtékercset, amely az *„Ábrahám vizsgálata”* címet viseli, azzal a költött mesével, hogy énekelte Ábrahám, és énekeltek az élőlények, a források és az elemek is, mert ezt a könyvet semmilyen hit, semmiféle tekintély nem hitelesíti.⁸ Elsőként tehát Mózes, Izrael törzseinek vezetője állí-

⁹Utalás Kiv 15,20–21-re.
Mirjám karvezetőként jár
a nők előtt, mindegyik
dobol és táncol.

tott fel kórust, és miután két csoportba osztotta a férfiakat és a nőket, és az egyiknek ő maga, a másiknak pedig a nővére állt az élére, megtanította őket győzelmi éneket énekelni Istennek.⁹ Később Debóra, ez a nem jelentéktelen nő végzi majd ezt a szolgálatot, amint a Bírák könyvében olvassuk (vö. Bír 5,1kk.). A testi létből távozó Mózes pedig a Második Törvénykönyvben megismételte azt a félelmetes éneket, amelyet mintegy örökségül hagyott a népre, hogy megtanulják abból Izrael törzsei, miféle és milyen szörnyű pusztulás vár rájuk, ha eltávolodnak az Úrtól (MTörv 31,20–26.). Szerfölött nyomorultak és szájalmasak, akik ilyen és ennyire világos előzetes figyelmeztetés ellenére sem akarták vagy tudták megtartóztatni magukat a tiltott babonaságtól.

4. Ezt követően már nemcsak férfiakat találsz, hanem sok-sok asszonyt is, akik Szentlélekkel betöltekezve még Dávid előtt megénekelték Isten misztériumait, akit az Úr gyermekkorától kiválasztotta erre a feladatra, és arra érdemesült, hogy az énekesek fejlődése és az énekek kincsesháza legyen. Még gyermekként kithara kísérettel olyan kellemesen, sőt akkora erővel énekelt, hogy lecsillapította a Saul gyötrő gonosz lelkét (vö. 1Sám 16,23), de nem azért, mintha a kitharájának lett volna ekkora ereje, hanem mert Krisztus keresztjének előképe, amelyet a fa és a megfeszített húrok misztikus módon hordoztak, és a kínszenvedés, amelyet megénekelt, már akkoriban megfékezte a démoni lelkét.

5. Van-e bármi is Dávid zsoltáraiban, ami ne szolgálna az emberi nem hasznára, épülésére, vigasztalására életállapottól, nemtől, kortól függetlenül? Megtalálja ebben a kised a tápláló tejet,¹⁰ a gyermek azt, ami dicsőre méltó,¹¹ az ifjú a helyes utat (Zsolt 119,9), a felnőtt a követendő irányt, és az idős ember azt, hogy miért imádkozzék. A nő szemérmességet tanul, az árvák apára lelnek, az özvegyek gyámra (Zsolt 68,6), a szegények párfogóra, a jövevények oltalmazóra találnak. A királyok és bírák megtudják, mire ügyeljenek. A zsoltár megvigasztalja a szomorkodót, mértéket szab az örvendezőnek, lecsillapítja a haragvót, enyhét ad a szegénynek, a gazdagot önvizsgálatra ösztönzi. Megfelelő orvossággal lát el minden hozzá fordulót, és a bűnöst sem veti meg, hanem ellátja a megbánás könnyeinek üdvös gyógyszerével. Gondja van a Szentléleknek, nagyon is gondja van arra, miként fogadják be apránként és szinte élvezettel az isteni igéket a mégoly kemény és makacs szívek is. Mivel az emberi természet olyan, hogy a kellemetlen dolgokat, még ha azok üdvösek is, kerüli és elveti, és csak azt hajlandó elfogadni, amit vonzónak hisz, Urunk olyan italt készít választottja, Dávid által, amelynek az éneklés kölcsönöz édes ízt, miközben ereje hatásosan gyógyítja a sebeket. Mert az énekelt zsoltárt jólesik hallgatni, és miközben élvezzük, áthatja a lelkét, ha pedig gyakorta énekeljük, könnyen megjegyezzük, és amit a törvény szigora képtelen kicsikarni az emberi elmétől, azt eléri a kellemes ének segítségével. Ugyanis mindazt, amit a törvény, amit a próféták, amit maguk az

¹⁰Talán Zsolt 8,3-ra utal.

¹¹Talán Zsolt 113,1-re utal.

evangéliumok előírnak, édesen fűszerezett gyógyital tartalmazza ezekben az énekekben.

6. A zsoltárok megmutatják Istent, kigúnyolják a bálványokat, igazolják a hitet, cáfolják a hitetlenséget, igazságosságra ösztönöznek, a gonoszságot megtiltják, dicsérik az irgalmasságot, elutasítják a kegyetlenséget, igazságra tartanak igényt, elítélik a hazugságot, vádolják a ravaszkodást, dicsérik az ártatlanságot, a gőgöt letaszítják, az alázatot fölmagasztalják, türelemre intenek, megbékélésre tanítanak, védelmet nyújtanak az ellenségekkel szemben, szabadulást ígérnek, biztos reményt táplálnak, és ami mindezeknél is fontosabb, megéneklük Krisztus misztériumait. Elbeszéli Krisztus születését (Zsolt 2,2.7.8), elmondják, hogy a hűtlen népet majd elvetik, és a pogányok nyerik el az örökséget (Zsolt 22,32), megéneklük az Úr nagy tetteit, elibénk festik tiszteletre méltó szenvedését, megmutatják dicsőséges feltámadását (Zsolt 16,10), és nem hallgatnak arról, hogy az [Atya] jobbján ül (Zsolt 110,1). Ráadásul megmutatják az Úr tüzes eljövételét (Zsolt 50,3), kijelentik félelmetes ítéletét élőkről és holtakról. Kell ennél több? Még a teremtő Lélek kiárasztását és a föld megújítását is kinyilatkoztatják (Zsolt 104,30), ami után eljön az igazak országa az Úr dicsőségében és a gonoszok örök szenvedése.

7. Ezeket az énekeket dalolja Isten egyháza, ezeket gyakorolja itt a mi gyülekezetünk is zengő hangon. Ezek nem elandalítják az éneklőt, hanem inkább figyelmessé teszik, az érzékiséget nem fölélesztik, hanem kioltják. Gondold csak el, kétségbe vonhatjuk-e, hogy Isten kedvét leli az olyan énekekben, amelyekben minden a Teremtő dicsőségét hirdeti! Ugyanez a próféta méltán buzdít mindenkit és mindent a mindenséget kormányzó Isten dicsőítésére: *minden lélek dicsérje az Urat* (Zsolt 150,6), és ígérete szerint ő maga is csatlakozik a dicsérőkhöz: *Énekszóval dicsérem majd Isten nevét, dicsőítve fogom magasztalni, és kedvesebb lesz Isten előtt, mint a borjú, amelynek éppen ered a szarva és patája* (Zsolt 69,31–32). Íme a kiválóbb, íme a szellemi áldozat, amely felülmúl minden áldozatbemutatást. Nem véletlenül, hiszen amíg ott értelemnélküli állatok vérént ontják, addig itt a lélekből és a tiszta lelkiismeretből ajánlják fel az értelmes dicséret áldozatát. Méltán mondja az Úr: *a dicséret áldozata dicsőít engem, és ezen az úton mutatom meg neki Isten üdvösségét* (Zsolt 50,23). Dicsérd az Urat saját életedben, ajánld fel neki a dicséret áldozatát, és ezáltal megmutatkozik lelkedben az út, amelyen eljuthatsz az ő üdvösségére!

8. A tiszta lelkiismeretből fakadó dicséret (vö. 1Tim 3,9) gyönyörködteti az Urat, amint ugyanez a himnuszszerző buzdít: *Dicsérjétek az Urat, mert jó a zsoltár, örömteli dicséret legyen Istenünknek!* (Zsolt 147,1) Ennek tudatában, az Istennek tetsző szolgálatot szem előtt tartva tanúsítja ugyanez a zsoltáros: *Naponta hétszer mondtam dicséretet neked* (Zsolt 119,164), és még ennél is többet ígér: *nyelvem fog elmélni az igazságosságodról, egész nap dicsér téged* (Zsolt 35,28). Nem kétséges, megtapasztalta e tevékenység áldásos hatását, amint ő maga említi: *dicsőítve hívom majd segítségül az Urat, és megmenekül-*

lök ellenségeimtől (Zsolt 18,4). Már gyermekként föl volt vértelve ezzel a védőeszközzel, ezzel a pajzssal, és földre terítette a hatalmas, nagy erejű Góliátot, és gyakran aratott győzelmet az idegenek fölött (1Sám 17,49).

9. Túl sokáig tartana, kedveseim, ha mindent el akarnék mondani arról, amit a zsoltárok könyvének szövege tartalmaz, különösen, mivel témánk megköveteli, hogy az újszövetségből is előadjunk valamit az ószövetség megerősítésére, nehogy elavultnak gondoljuk a zsoltáréneklés gyakorlatát, csak mert a korábbi törvényből sok minden érvényét veszítette. Valójában a testi dolgok vettek el, mint amilyen a körülmetélés, a szombat, az áldozatok, az ételek megkülönböztetése, a harsonák, kitharák, cintányérok, dobok (vö. Zsolt 150,3–5): ezek most már mind az emberi testrészekre vonatkoznak, és szebb hangon szólalnak meg. Megszűntek és elmúltak a mindennapi rituális fürdők, az újhold égőáldozatai (vö. Szám 28,11–15), a lepra aprólékos vizsgálata (vö. Lev 13,47–59), és mindaz, ami akkoriban egy ideig szükséges volt a kicsinyek számára. Ami pedig szellemi, mint a hit, az istenfélelem, az imádság, a bőjt, a béketűrés, a tisztaság, a dicsőítés, az növekedett, nem csökkent. Az evangéliumban tehát megtalálod, hogy először Zakariás, a nagyszerű János apja prófétált, himnuszt zengve a hosszú némaság után (Lk 1,67). A sokáig meddő Erzsébet sem késlekedett teljes lelkéből magasztalni Istent, világra hozva a megígért fiút (Lk 1,46).¹² Krisztus földi születésekor dicséretet zengett az angyalok serege, dicsőséggel övezve a magasságban Istent és békességet hirdetve a földön a jóakarátú embereknek (Lk 2,13–14). A kisgyermek hozoannát kiáltva köszöntötték a templomban Dávid fiát (Mt 21,15). Még az irigyen zúgolódó farizeusok kedvéért sem zárta be az ártatlanok száját az Úr, sőt inkább megnyitotta, mondván: *nem olvastátok az írást: kisdeded és csecsemők ajkán készítettél dicséretet, és ha ők elhallgatnak, a kövek fognak kiáltani?* (Mt 21,16, Lk 19,40 vö. Zsolt 8,3). Ámde, hogy ne nyújtsam hosszúra a beszédet: Urunk, tanítónk a szavakban és mesterünk a tettekben, himnuszt énekelve ment ki tanítványaival az Olajfák hegyére (Mt 26,30), hogy az áldásos himnuszéneklés gyakorlatát megerősítse. Mármost ilyen szilárd bizonyítékot látva ki kételkedik a zsoltárok és himnuszok vallási használatát illetően, amikor nyilvánvaló, hogy még az is himnuszt énekel tanítványaival, akinek az összes mennyei erő hódolattal szolgál és énekel?

10. Tudjuk, így tettek később az apostolok is, hiszen még a börtönben sem hagytak fel a zsoltározással (ApCsel 16,25). Pál apostol is ezért mondja az egyház prófétáinak: *Amikor összejöttök, mindenkinek van zsoltára, van tanítása, van kinyilatkoztatása: minden a ti épületesekre történjék* (1Kor 14,26). Másutt pedig így szól: *zsoltározok majd szellemmel, zsoltoározok majd értelemmel is* (1Kor 14,15). Jakab is így írja levelében: *Szenved valaki közületek? Imádkozzék. Örvendezik? Énekeljen dicséretet!* (Jak 5,13) János a Jelenések könyvében elmondja, mit látott és hallott a Lélek kinyilatkoztatására. Mennyei sereg hangját hallotta,

¹²Lukács evangéliumának egyes régi latin (úgynevezett „Itala”) kódexeiben a Magnificatot Erzsébet éneкли. Lk 1,46 e szövegvariánsára Origenész egyik, Jeromos fordításában fennmaradt homíliájában is találunk utalás (HomLuk 7.).

amely *mint nagy vizek, mint zengő mennydörgés hangja mondta azt, hogy Alleluja* (Jel 19,6). Senki sem kételkedhet tehát, hogy ha méltó hittel és áhítattal végzik, akkor ez a szolgálat összekapcsol az angyalokkal, akik a mennyekben szüntelenül dicsérik Istent és áldják az Üdvözítőt, anélkül, hogy azt álom vagy más elfoglaltság megszakítaná.

11. Minthogy ez így van, testvérek, már teljes bizalommal, híven teljesítsük a himnuszéneklés szolgálatát, és higgyük, hogy hatalmas kegyelmet kapunk Istentől azáltal, hogy ennyi és ilyen kiváló szenttel együtt — a prófétákról és a mártírokról beszélek — mi is megkaptuk a lehetőséget, hogy megénekeljük az örök Isten csodáit. Ezért Dáviddal megvalljuk az Úrnak, hogy jó (Zsolt 106,1; 107,1; 136,1), Mózesrel együtt mi is magasztos énekekkel zengjük Isten hatalmát (Kiv 15,6); Annával, az egyház előképével, aki egykor meddő volt, most viszont termékeny, megerősítjük a szívünket Isten dicséretében (1Kir 2,1); éjszakánként Izajással virrasztunk (Iz 26,9), Habakukkal éneklünk zsoltárt (Hab 3); Jónással, Jeremiással, a szent prófétákkal imádságot zengünk; a három ifjúval együtt, mintegy kemencébe vetve, az összes teremtményt sorra vesszük, és áldjuk mindenek Teremtőjét (Dán 3 - LXX); és a lelkünk Erzsébettel együtt magasztalja az Urat (Lk 1,46).

¹³A liturgikus virrasztások
hármás tevékenysége:
imádságok,
hymnuszéneklések,
olvasmányok, lásd
Niceta: *De vigiliis* 1.

12. Kecsegtet-e bármi ennél kedvezőbb haszonnal? Van-e ennél nagyobb gyönyörűség? A zsoltárok gyönyörködtetnek, az imádságok megöntöznek, és mindeközben olvasmányok táplálnak minket.¹³ Csakugyan, amint a derék lakomavendégek élvezik a különféle fogásokat, úgy töltekezik lelkünk a sokféle olvasmánnyal és himnuszok kínálatával.

¹⁴A *vox consona* és *non dissona* nem a ma használatos zenei értelemben veendő, hanem az uniszónót éneklők hangjának tökéletes egységét jelenti, amelyből nem hallatszík ki az egyén hangja.

13. Csak feszült figyelemmel és éber elmével zsoltározzunk, kedveseim — amint a himnuszköltő buzdít: *bölcsességgel zsoltározzatok, mert Isten az egész föld királya* (Zsolt 47,8) —, hogy ne csupán *szellemmel*, azaz a szó hangzásával, hanem *értelemmel* is mondjuk a zsoltárt (vö. 1Kor 14,15), és gondoljuk végig, amit éneklünk, nehogy eredménytelenül munkálkodjék az értelem, amint az gyakorta megtörténik, ha elköszálnak a gondolataink! Ami a hangzást illeti, a szent valláshoz illő dallamot énekeljünk, amely nem tragikus nehézségeket fejez ki, hanem zenei megformáltságában is mutatja a keresztény egyszerűséget; ne színpadiasan szenvelegjen, hanem inkább töredelemre készítse a hallgatóságot. A hangunk összecsengő legyen, ne eltérő hangzású,¹⁴ ne siessen az egyik, és ne késsen a másik, ne vigye le a hangját az egyik, és emelje fel a másik, hanem mindenki igyekezzék hangjával belesimulni az együtt éneklő kórus hangzásába, és ne akarjon egyetlen magamutogatással kiténni vagy kilógni.¹⁵ Mert az egészet mintegy Isten színe előtt kell előadni, és ne másoknak vagy önmagunknak akarjunk tetszeni. A hangok effajta egybecsengéséről előképet vagy mintát kaptunk, tudniillik azt a három boldog ifjút, akiről Dániel könyve beszél: *Ekkor ők mindhármán szinte egy szájjal énekeltek himnuszt az Úrnak, és dicsőítették Istent a kemencében, mondván: áldott vagy atyáink Istene, stb.* (Dán 3,51–52).

¹⁵Turner „non in citharae modum extrinsecus protrahens” olvasatát, amit a legtöbb kézirat nem hoz, nem igazán tudom értelmezni, a „non extrinsecus extollentes aut protrahentes” szövegváltozatot fordítom.

Lásd, a mi okulásunkra szolgál, hogy a három egyformán, szinte egy szájjal dicsőítette az Urat, hogy mi is mindnyájan szinte egyetlen szájjal, azonos értelemben és azonos dallamvezetéssel, egyformán énekeljünk. Aki pedig nem tud igazodni vagy alkalmazkodni a többiekhez, az jobban teszi, ha halkán énekel, mintsem, hogy hangosan zajong, mert így a liturgikus szolgálatot is elvégzi, ugyanakkor nem zavarja hangoskodásával a testvéri éneklést. Hiszen nincs mindenkinek szépen csengő vagy tisztán intonáló hangja.

Ráadásul azt látjuk, hogy a boldog Cyprianus is buzdítja Donatusát, akiről tudta, hogy messzemenően alkalmas erre a feladatra: „Töltsük el a mai napot vidáman, és a lakoma egyetlen órája se múljon el mennyei kegyelem nélkül. Józan lakománkon zsoltárok zengjenek, és mivel emlékezeted szilárd, a hangod pedig zengő, szokás szerint te vállald el ezt a szolgálatot. Azzal jársz leginkább társaid kedvében, ha szellemi hallást szerzel nekünk, és gyönyörű vallásos énekkel kényezteted fülünket.”¹⁶ Aki ugyanis szépen énekel, az rendelkezik bizonyos kellemmel/kegyelemmel, amely a hallgatók lelkét fogékonyra teszi a vallás iránt. Így, ha a hangunk nem lesz sértő, ha ajkunk jól zengő cintányérjai révén egybecseng, minket is gyönyörködtetni fog, a hallgatóknak is épülésére szolgál, és kedves lesz az egész dicséret Istennek, aki *a házában*, mint olvassuk, *egyetértő lakóvá tesz* (Zsolt 68,7).¹⁷ Amikor tehát énekelünk, mindenki énekeljen, amikor imádkozunk, mindenki imádkozzék, amikor az olvasmányt felolvassák, egyformán elcsendesedve hallgassa mindenki, és a lektor felolvasását senki ne zavarja meg hangos imádsággal. Mert még ha a felolvasás közben érkezel is, miután köszöntötted az Urat és megjelölted a homlokod, hallgass figyelmesen!

14. Lehetőséged van imádkozni, amikor mindannyian imádkozunk, egyénileg pedig akkor és annyiszor, amikor és ahányszor csak akarsz: nehogy, amíg imádkozol, lemaradj az olvasmányról, mert az senkinek sem állhat folyamatosan a rendelkezésére, az imádkozás lehetősége azonban mindig adva van. Ne gondold, hogy a szent olvasmány hallgatása kevés haszonnal jár. Aki meghallgatja, annak erőteljesebb lesz az imádsága is, mert a friss olvasmánnyal táplált értelem felidézi a legutóbb hallott isteni dolgok képeit. Hiszen Mária is, Márta nővére, aki Jézus lábánál ült, nővérelével nem törődve feszült figyelemmel hallgatta az ígét, és az Úr szava megerősíti, hogy ily módon *a legjobb részt* választotta (Lk 10,39–42). A diakónus is ezért figyelmeztet mindenkit hírnök módjára fennhangon, hogy mind az imádságban, mind a térdhajtásban, mind a zsoltáreneklésben, mind az olvasmányok hallgatásában valamennyien megőrizték az egységet, mivel az Úr az *egyetértő* embereket szereti, és mint fontosabb mondtuk, ilyen *lakóvá tesz a házában* (Zsolt 48,7). Akik pedig ott nyernek lakozást, azokat a zsoltárban *boldognak* mondják, mivel *dicsérni fogják* az Urat *mindörökké* (Zsolt 84,5). Ámen.

Heidl György fordítása

¹⁶Ad Donatum 16.

¹⁷A Ps. 48, 7: In domo sua unius moris/modis facit habitare. Vagy: in domo sua unanimes facit habitare. A görög *tropos* különböző fordításairól van szó, amelyekre Ágoston is utal: *EnPs* 67.7

A muzsiké mindensége

KÁRPÁTI ANDRÁS

1959-ben született Budapesten. Klasszika-filológus, a Pécsi Tudományegyetem Klasszika-filológia Tanszék tanszékvezető egyetemi docense. — A tanulmány az NKFI 128321 számú pályázat keretében született.

¹*Ars musica* – muzsiké
tekhné – muzsika.

Magyarul a muzsika és a muzsikás szavak jelentése jól körülhatárolt, de a zene helyett használva inkább stílusértékkel bír. A *music*, *musique*, *Musik* felidéz(het) valamiféle emléket a görög-római kultúráról, amit a nyelvünkben a zene dominanciája megszüntet: muzsika van, de nincs muzsikatörténet vagy muzsikaakadémia. Görög-római kontextusban zene helyett inkább a *musica* vagy a *musziké* szerepel az alábbiakban.

Az Atlantisz Kiadó új Plátón-sorozatában a *musziké* fordítása (többnyire): múzsai művészet.

²*De institutione arithmetica* 1, 1.

³Az *arsokat studiumokként*, illetve *disciplinákként* is említik, gyakran szinonimaként.

„Három fajtája van a múzsai művészettel (*ars musica*¹) való foglalkodásnak” — szögezi le Boethius (475–524) a görög zenei gondolkodás utolsó nagy teljesítményét jelentő latin *De institutione musica*-ban. „Az egyik, amelyik hangszeren játszik, a másik énekeket komponál, a harmadik ítéletet alkot a hangszeres előadásról és a zeneművekről.” Miután megállapítja, hogy a zenészek mesterségbeli tudással csupán szolgálatot teljesítenek, nem törődnek a rációval, és a zeneszerzők sem, akik szintén nem gondolkodással, hanem valamiféle természet adta ihlettel jutnak el a zeneműhöz, a következő kijelentéssel zárja a gondolatmenetet. „Az valójában a *musicus*, aki képes vizsgálódás vagy a zenének megfelelő és célszerű gondolkodás alapján ítéletet alkotni a hangsorokról, a ritmusokról, a dallamfajtákról és ezek kombinációiról, valamint a költők énekeiről.” Az *ars musica* a ráció területére tartozó tudomány (*disciplina*), a *musicus* elmélyült matematikai tudással rendelkezik. Az első könyv a propedeutikus alapozás, az utolsó mondattal felkerül a pont az i-re. Az „igazi *musziké*-tudományba” történő beavató gesztussal az olvasó-tanuló szellemileg és lélekben is felkészültté vált, hogy elmélyedjen a zenematematikai anyagban. A *musica* ugyanis a *septem artes liberales* rendjében az éppen Boethius által első ízben a *quadrivium* metaforával megnevezett „négyes út” egyike.² A négy matematikai tudomány együtt a *mathematica*, az elméleti tudományok hármasszerében a középső szint, előtte helyezkedik el a természettudomány, utána a *theologia* — rögzíti Boethius a *De trinitatē*-ben (2.68–83).

Az *artes liberales* első rendszeres összefoglalója a Kr. e. 1. századi polihisztor Varro (Kr. e. 116–27), aki *Disciplinarum libri novem* című, ma már csupán néhány töredékéből ismert munkájában kilenc *ars*-nak szentelt egy-egy könyvet (a *medicina* és az *architectura* is képviselve volt). Akár meglepőnek is tűnhet, hogy a hét művészetre/tudományra³ épülő műveltségisménnyel és oktatási curriculummal szemben megfogalmazott hiányérzet és székszezs mennyire rokon hangon szólal meg Senecánál (Kr.e. 4 k.–65), Jusztinosz vértanúnál (100 k.–165) és Szent Ágostonnál (354–430). Seneca szerint a *liberale studiumok* nélkül is el lehet jutni a legfőbb jóhoz, az igazi bölcsességhez. Annyi haszon származhat belőlük, hogy felkészítik a lelket az erény befogadására. „Csak egy tudomány szabad igazán: amelyik szabaddá tesz, és ez a bölcsesség magasra törő, bátor, nagylelkű tudománya. A többi jelentéktelen, gyermekhez méltó” (*Erkölcsei levelek* 88.2; Kurcz Ágnes fordítása). Jusztinosz *Párbeszéd a zsidó Trifónnal* című dialógusának bevezető részében (2.4) írja, hogy egy híres püthagoreus, akitől tanulni kívánt, amikor megtudta, hogy Jusztinosz korábban nem foglalkozott sem a *muszikéval*, sem az asztronómiával, sem a geometriával, kijelentette: ezek nélkül

Sevillai Izidor (560 k.–
636) határozza meg
(Platónra és
Arisztotelésre
hivatkozva)
a különbséget
(*Etymologiae* 1, 1, 3).

az előkészítő tanulmányok nélkül esélye sincs arra, hogy meglássa az önmagában Szépet (*to kalon*) ebben pedig a Jót (*to agathon*), és eltanácsolta. Később, újplatonikus tanulmányai után a tengerparton talákozott egy „tisza erkölcsöt és szelídséget sugárzó külsejű” öregemberrel, aki rávezette: nem „ugyanúgy ismerjük meg az Istent és az embert, ahogyan a *muszikét*, az aritmetikát vagy az asztronómiát vagy bármi más ehhez hasonlót” (3.6; Ladocsi Gáspár fordítása nyomán).

Ágoston arról számol be (426/427), hogy még Mediolanumban, a keresztség felvétele (387) előtt tervbe vette: egy-egy könyvet ír a hét szabad tudományról (*Disciplinarum libri*), de végül csak a *grammaticát* és a *musicát* fejezte be: „De ezek közül csupán a *De grammaticát* tudtam befejezni, amelyet később elveszítettem a könyvtáramból, valamint a *De musica* hat könyvét. Ez nagyjából azt a részterületet tárgyalja, amelyet ritmusnak nevezünk. A hat könyvet már a keresztség felvétele után, Itáliából visszatérve Afrikában fejeztem be, Mediolanumban csupán belekezdtem a munkába. A másik öt tudományról — a dialektikáról, a rétorikáról, a geometriáról, az aritmetikáról és a filozófiáról — szóló könyvből, melyekbe szintén belefogtam, csupán az alapelvek maradtak meg, de aztán ezeket is elveszítettük” (*Retractationes* 1, 6).

Szent Ágoston

Memoriusnak írt leveléből (*Levelék* 101, Hippo, 408/409) tudjuk — a capuai püspök arra kérte, küldje el neki a *De musicát* —, hogy már annak idején sem volt kibékülve az elkészült *De musicával*: feleslegesnek, tévútnak látta a foglalatostkodást az *artes liberalesszal* (mint, tehetnének hozzá, annak idején Seneca). Érvéle is hasonló retorikai fogással „csúsztatja át” a tudományt minősítő „szabad” (*liberalis*) jelző jelentését (szabadnak *született* embernek való és tőle elvárható *ars/studium*) bölcseleti-teológiaira (szabaddá *tevő*). „Nehogy már *szabad* tudományoknak nevezzük azoknak a szerencsétlen embereknek a hiábavalóságait, esztelen hazugságait, szélllelbélelt csacskaságait, öntelt tévedését, akik nem ismerték meg, még azokban a dolgokban sem, amelyekről az igazat gondolták, Urunkban Jézus Krisztusban Isten kegyelmét, amely által egyedül megszabadulunk *e halálra ítélt testből* (Róm 7,24–25)” — írja a levélben. Majd, rátérve a zenére, a *De musica* után két évtizeddel később írt levélben is püthagoreus alapokról lép tovább, csakúgy, mint egykor a *De musicában* (1.8). „És mivel a zenei hangok révén könnyebben belátható, hogy mi a számok szerepe és ereje a létező dolgok mindenféle mozgásaiban, és minthogy ezek tanulmányozása olyan úton jut el fokozatosan az igazság legfőbb titkaihoz, amely utakon a Bölcsesség *barátságosan megjelenik nekik, és minden szándékukban találkozik veliük* (Bölcs 6,16). Ezt próbáltuk meg kifejtetni a fontosabb és sürgetőbb feladatok mellett maradó szabad időnkben abban a munkában, amelyről kéred, hogy küldjem el. Akkoriban összeállítottam hat könyvet egyedül a ritmusról, és, megvallom, arról ábrándoztam, hogy, amikor majd lesz időm, írok további hatot a dallamiságról (*melosz*).” Végül közli, hogy egyházi teendői sajnálatos módon azóta sem tették ezt lehetővé. Ezért azzal az ürüggyel hártja el a kérést, hogy az első öt könyv anyaga egyedül úgy lenne érthető, ha valaki a szótagok hosszúságát, illetve a párbeszédese forma dramaturgiáját is érzékeltetve olvasná fel a metrikai

példákban dúskáló szöveget. De hogy mégis küldjön valamit, elküldi a javított hatodik könyvet, amelyben „benne van a többi könyv minden gyümölcse”. A középkori kézirati hagyományban ránk maradt *De musica* minden bizonnyal ezt az új bevezetővel ellátott 6. könyvet tartalmazza, melyben visszaköszönnek a levél, sőt, Seneca kulcsszavai is. A 6. könyvben Ágoston metafizikai-teológiai szintre emelve tárgyalja a *musica*, a lélek és Isten kapcsolatát: a „testiből a testetlenbe” haladó úton (6, 2). Olyasféle kérdések kerülnek szóba a dialógus résztvevői, *magister* és *discipulus* között, mint hogy mi a számok szerepe az érzéki észlelésben, illetve a lélekben, hogy a számoktól, időmértékektől „megszabadult” *musica* révén jut el az elme Isten bölcsességéhez, mert tőle valók a számok is, illetve a bennük levő rend és örök hasonlatosság (*similitudo*).

Boethius

⁴Egykori tanítványa, Licentius is elkérte tőle a *De musicát* (26. levél, Hippo, 394).

⁵Lásd például *Állam* 521–533.

⁶A koraközépkori szerzők számára elérhető fontosabb latin nyelvű zenei-zeneelméleti munkák (az első számú Boethiuson kívül): Censorinus: *De die natali*; Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (9. könyv), Calcidius (nem teljes) *Timaios*-fordítása és kommentárja (400 körül), Macrobius két könyvnyi kommentárja Cicero *Somnium Scipionis*ához (400 körül.), valamint a Boethiusnál egy nemzedékkel fiatalabb Cassiodorus Boethiushoz írt levele (*Variae* 2, 40), benne egy hosszabb kitéréssel zenei kérdésekről és az *Institutiones* 2. könyvének zenéről szóló fejezetei (142–150).

Ágoston írásai mély hatást gyakoroltak Boethiusra. A *De trinitatét* azzal az ajánlással küldi el apósának, Symmachusnak, döntse el, hozott-e gyümölcset a mag, melyet Szent Ágoston írásai vetettek el benne. Bizonyos, hogy Boethius ismerte Ágoston közel száz évvel korábban született, és — ahogy arról a Memorius-levél is tanúskodik — szélesebb körben is híressé vált *De musicáját*.⁴ Elképzelhető, hogy a *De institutione musicából* a *rhythmica* emiatt maradt ki teljes egészében. De vajon mi más maradt még ki? Az ókor és a középkor határán az 500-as években született *Zenei tanítást* a tartalma és tárgyalásmódja mellett az is érdekessé teszi, mi minden maradt ki belőle. A hiány a hatás-történet része.

Az *artes liberales* Boethius nézőpontjából egyrészt az újplatonikus-keresztény bölcséletbe volt illeszthető, másrészt a „barbárok” korában a megőrzésre és átadásra érdemes pogány görög-római kultúra része volt. A köztársaságkori ősökkel rendelkező, akkor már valószínűleg nemzedékek óta keresztény családból származó római patriciusról (aki közvetlenül Romulus Augustulus trónfosztása és Odoaker hatalomátvétele után született) Cassiodorus (kb. 490–kb. 590) levelezéséből tudjuk: fordított latinra Ptolemaioszt, Eukleidészt, Platón, Arisztotelészt, Arkhimédészt. A *filozófia vigasztalásában* felidézi antik szerzők műveivel megtöltött házikönyvtárát. A 6. század római keresztény elithez tartozó értelmiségit a két hagyomány, a patrisztikus és a pogány görög-római egymás mellett létezése aligha állította választáskényszer elé. Az *enkükliosz paideia* görög eszményére, Platón nevelésméletére visszavezethető *artes liberales* latin nyelvre történő átmentése: feladat.⁵ Utólagos interpretáció a korszakvég-érzésből fakadó felelősség mint ösztönző erő? A kérdésre objektív választ a börtönben a kivégzésére várva született *A filozófia vigasztalása* aligha adhat. Mindenesetre Boethius megérzése, ha volt ilyen, helyesnek bizonyult. Ami latin nyelven nem volt elérhető, az majd csak évszázadokkal később kerül vissza a közös tudásba. Így az antik görög zenei gondolkodás *egészéből* kiemelt zeneelmélet túlsúlya hosszú időkre rögzítette a *musica* mint *scientia* helyét a *quadriuiumban*.⁶

Az újplatonikus-keresztény Boethius, annak ellenére, hogy a *De institutione musica* propedeutikus első könyvének bevezetőjében a *musica*

cust elméleti zenematematika-tudósként definiálja, a nem-elméleti *music*éről szóló görög tudást is legalább annyira alapvető fontosságúnak látta, mint az elméletit. Már a Bevezető legelején egy sajátos szempontra irányítva a figyelmet kiemeli a *musicát* a *quadriuiumból*. „Minden ember rendelkezik ugyanis a látás érzékével, de még a tudósok is vitatják — az átlagembert már maga a kérdés is meghaladja —, vajon úgy működik-e a látás, hogy az alakzatok képei jutnak el a szemhez, vagy az érzékelhető dolgok felé kibocsátott sugarak. Ugyanígy, mikor megpillantunk egy háromszöget vagy négyszöget, könnyen felismerjük, amit a szemünk lát. De hogy miben áll a háromszög vagy a négyszög természete, azt matematikustól kell megkérdeznünk. Ugyanez mondható el a többi érzékelhető dologról, de leginkább a fül ítélőképességéről. A fül ugyanis úgy képes befogadni a hangokat, hogy nem csupán értékeli őket és felismeri a különbségeiket, hanem gyakran gyönyörködik is bennük, ha édesek és illeszkedők a hangzások (*modus*), máskor pedig kínlódik, ha rendezetlen és össze nem illő hangok sértik a hallást. (...) A zenei hangzások valamiféle önkéntelen érzelmi hatásra olyannyira természetes módon képesek megérinteni a gyerekeket, az ifjakat és legalább ennyire az öregeket, hogy elmondható: nincs életkor, amely ne lelné örömét az édes dallamokban. Ebből érthető meg, miért mondta Platón, hogy a világlélek (*mundi anima*) zenei módon egymáshoz illeszkedő elemekből lett összerakva. Ugyanis amikor olyasmiről van szó, ami mibennünk van helyesen összekapcsolva és megfelelően összeillesztve, fogadunk be olyat, ami a hangokban van megfelelően és helyesen összekapcsolva, és emiatt gyönyörködünk ebben, akkor valójában azt ismerjük fel, hogy mi magunk is ennek hasonlatosságára vagyunk megalkotva.”

A zene lélekre, egyénre és közösségre gyakorolt hatása

A Bevezetőben szóba kerül még az egyes dallam- és hangsorfajták lélekre gyakorolt, sőt, gyógyító hatása (a hasonlóság elve alapján), majd ezzel összefüggésben, többször Platónra hivatkozva, a *music*é nevelésben betöltött társadalmi szerepe, illetve hogy a *music*é megváltoztatása fenyegetést jelent az állam rendjére nézve. A zene lélekre, egyénre és közösségre gyakorolt hatását illusztráló anekdoták közismertek voltak, ebben a formában közölve a „népszerű tudomány” falatkái, még akkor is, ha mögöttük nevezetes Platón-helyek állnak.⁷ De exponálásuknak így is van létjogosultsága: a szerző, végig érződik, jó pedagógus, motiválni akarja az olvasóját. A mindenki számára ismert, ám nehezen megmagyarázható, saját zenebefogadói lelki és érzelmi tapasztalatainknak, illetve a „régiszerű” dolgoknak kell lenniük tudományos magyarázatuknak. Ezért *kell* mélyebben megismerkednie a *music*é számarány-viszonyaival annak, aki nem éri be a pusztá gyönyörködéssel, hanem a lélek mibenlétét kutatja.

Az első könyv utolsó fejezetében (1, 34), mint láttuk, a „*music*ával való foglalatalkodás” fajtáit vette sorra, míg a Bevezető második fejezetében (1, 2) a *musica* fajtáit. „Először is helyesnek látszik a *music*áról értekezvén elmondani: mit tudunk arról, hogy a *music*ának — azok szerint, akik ezt a tudományt tanulmányozzák — hány fajtája van. A *music*ának három fajtája van. Az első a világmindenségé (*musica mun-*

⁷Például (más helyek mellett): világlélek és zenematematika: *Timaios* 32–36; nevelés és éthoszelmélet: *Állam* 376, 398–402, 443–44; *Törvények* 812.

⁸Vikárius László
De institutione musica
1.2 fejezetéről készült
fordításának
felhasználásával
(*Muzsika* 48/2, 2005).

⁹A lélek részeiről lásd
például Platón: *Phaidrosz*
253–254, Arisztotelész:
Nikomakhoszi etika 1.12,
A lélekről 3.9.

De institutione musica

dana), a második az emberé (*musica humana*), a harmadik pedig az, amely egyes dallamjátékra alkalmas hangszerekben jön létre, mint amilyen a *kithara* vagy a kettőssíp és más hangszerek.”⁸ Ezt követően a téma fontosságához képest meglehetősen röviden, mindössze tizenkét mondatban vázolja fel, hogy a *musica mundana* a világmindenségben, a csillagos égbolt és az égitestek mozgásában, az évszakok körforgásában megnyilvánuló rend és összhang (*consonantia*), amelynek lényegét a zenei számviszonyok adják. Ezt a rövid részt így zárja: „Ezt a későbbiekben behatóbban kell megtárgyalnunk”. A *musica humanát* még rövidebben intézi el. Utal a görög lélekfelfogásra, majd újra felteszi a kérdést: mi más lenne képes összekötni a lélekrészeket,⁹ mint az egymástól különböző mély és magas hangok egyetlen összhangot létrehozó hangolása? Végül ezt a passzust is így zárja rövidre: „De ezekről a dolgokról később még szólni fogok.” A ránk maradt műben egyik ígéret sem teljesül.

A *De institutione musica* öt könyvben hagyományozódott. Az ötödik a 19. fejezetben mondat közepén félbeszakad. A könyvek elején álló fejezetcímekből tudjuk, hogy az ötödik eredetileg 30 fejezetben tárgyalta (vagy tárgyalta volna) a nagy matematikus, csillagász és földrajztudós, Ptolemaiosz (Kr. u. 2. század) *Harmoniké* című zeneelméleti munkájának legfontosabb tételeit és módszereit, amelyek, ha némi kritikával is, de nagyrészt a püthagoreusok nyomdokain haladnak. A félbeszakadt textus, illetve a Bevezető hármashalmos muzsikafelosztásában felvázolt nagy témák alapján feltételezhető (de nem bizonyítható), hogy Boethius további könyveket írt vagy tervezett írni. De nem a filológiai kérdés az igazán érdekes, vagyis hogy miért és mennyiben töredékes a boethiusi *De institutione musica*. Hanem hogy ez a hiány az antik görög zenei gondolkodás középkori áthagyományozódásának meghatározó elemévé vált.

A *De institutione musica* propedeutikus első könyve a részleteket mellőzve ad áttekintést a püthagoreus zenematematika legfontosabb eredményeiről. A második és a harmadik könyv teljes egészében a püthagoreusok generációi által kidolgozott matematikai arány- és hangközelmélet, tételekkel és bizonyításokkal (több ízben is hivatkozik a *De institutione arithmetica* anyagára). A negyedik könyvben teljesül, amit az elsőben célként tűzött ki: a *kanón* beosztása mind a három *genoszban* (diatonikusban, kromatikusban és enharmonikusban). Először olvasható latinul az Eukleidész neve alatt fennmaradt, nagy hatású püthagoreus értekezés, a *Sectio canonis* (*A kanón beosztása*), ráadásul kibővítve. Hogy a *kanón* beosztása jól követhető legyen, előbb szöveges leírással és jelölésekkel ismerteti a teljes görög hanglejegyzésrendszert (notációt). Egy megjegyzésben már a második könyvben megemlíti (2.31), hogy a püthagoreusokétól eltérő koncepciójú Arisztoksenosz-féle zeneelméletről később szó lesz, de a fennmaradt műben ez sem teljesül (Arisztoksenoszról lásd lejjebb). A negyedik könyv végén, illetve az ötödik elején figyelemre méltó gondolattal zárja az addig lényegében kizárólag püthagoreus anyagot tárgyaló első négy könyvet, és kezdi a Ptolemaioszra építő ötödiket. Boethius, az újpüthagoreus-újplatonikus-keresztény, a rációnak az anagógikus fel-

Lehet-e mindent
összefoglalni, amit az
elődök alkottak?

emelkedésben szerepet tulajdonító gondolkodó szerint a (püthagoreus) *kanón* valójában a ráció segítségével megalkotott mérőműszer, amelyre a fül, vagyis az *eo ipso* tökéletlen hallásérzék (és a lélek?) támaszkodhat. Vagyis az ötödik könyv felütése is mintha kijelölne olyasféle irányt, amerre a ránk maradt szövegben nem ment tovább.

Több jel — a *musica* hármás felosztásai, a be nem váltott ígéretek, köztük az arisztoksenoszi elmélet — mutat tehát arra, hogy amit tervezett, az a jelenleg ismertnél bővebb lehetett. Ugyanakkor az a tény, hogy a görög zenei gondolkodás számos területét egyáltalán nem tárgyalta, és hogy alapvető gondolatokat a zenéről csupán egészen röviden, klisészerűen hozott szóba, jelentős hatást gyakorolt a latin nyelvű Nyugat zenetudományi gondolkodására a *Graeca non leguntur* évszázadaiban.

Az ókori, és főleg a későókori enciklopédikus tudományosság közegeiben feltehető a kérdés: lehet-e mindent összefoglalni — például a zenéről és a zenéről való gondolkodásról —, amit addig az elődök alkottak. A görögül író Ariszteidész Quintilianus (Kr. u. 3 század vége?) célkitűzése, úgy tűnik, az volt, hogy a *De musicában* (*Peri muzikész*) nemes egyszerűséggel mindent tárgyaljon, ami bármilyen szempontból érdekes a zenéről felhalmozott addigi tudást és gondolkodást illetően. A *musziké* ugyanis, mint mondja (1, 1), a többi tudomány számára nem csupán hasznos, de már-már ezek kiindulópontja és lényege és egyben végcélja. Előtte, jelenti ki, senki nem vitte véghez ezt a feladatot, és, tegyük hozzá, utána sem. Ez ugyanis rendkívüli terhet rak a szerző vállára. A legfőbb nehézséget valószínűleg nem az jelenthette, hogy a *muszikéről* szóló tudáseggyüttes a császárkorra sokrétű és szerteágazó volt, és így nagyon különböző területeken felmerült alapkérdésekre adott válaszokat és teóriákat kellett valamiféle logikus rendbe szerkesztenie. És még csak nem is azzal, amire Boethius is utal, hogy a *musziké* — a püthagoreusok nyomán — a létezők számokban megnyilvánuló esszenciájával is összefügg, és — Platón, Arisztotelész, az újplatonikusok nyomán — a lélek mibenlétével és működésével, valamint a polisztársadalom rendjével és a neveléstudománnyal is.

Amit a püthagoreusok „felfedeznek”, és ami szellemtörténetileg felkavaró hatású lehetett: a Szépség, például két hang különös egybecsengése, racionalizálható. Az oktáv konszonzancia a 2:1, a kvint a 3:2, a kvart a 4:3. (Fontos distinkció: a püthagoreusok nem azt mondják, hogy például az oktávnak a 2:1 arány felel meg, hanem hogy az oktáv a 2:1, vagyis számokkal artikulált ontológiai állítást tesznek a hangközökről.) Ezekkel a számarány-hangközökkel ettől kezdve műveleteket lehet végezni, az így előálló új hangközöknek is ki lehet számítani a számait. Vagyis a püthagoreusok valójában nem zenei hangrendszerekben funkcionáló hangközöket vizsgáltak. Az eredményeikből kifejlődő zenematematika azonban többé nem volt függetleníthető a gyakorlati *muszikétól*. A püthagoreusok sok nagyszerű eredmény mellett azt is bebizonyítják, hogy az oktávot nem lehet megfelelni. Egyszerűen mert nem adható meg egész számok arányával. Ez viszont a gyakorlati zenész számára „vállalhatatlan” volt. Arisztoksenosz válasza forradalmi — és triviális. A Kr. e. 4. szá-

A muziké mint összművészet

zadi muzsikus-családból származó Arisztotelész-tanítvány alkotja meg a „tisztán zenei” zeneelmélet, amely a hangközöket, kapcsolódásait, különbségeit, változásait és ezek zenében érvényesülő funkcióit kutatja és foglalja koherens rendszerbe. A ránk maradt zeneelméleti művének három könyvében (vitatott, hogy egy vagy két különböző traktátushoz tartozott-e a három könyv) egyáltalán nem is említi a hangközök számarányait. A zenei hangközt lineárisan (geometriailag) ábrázoló elképzelés szerint ugyanis magától értődő, hogy tetszőleges zenei intervallum megfelelezhető.

Egy mindent átfogni kívánó értekezésnek mindkettőt, a püthagoreus és az arisztoksenoszi hangköz-elméletet is tárgyalnia kell. Ahogy ki kell térnie a gyakorlatból megszülető elméleti kérdésekre is. A zenét tárgyaló szövegek a Mediterráneum gazdag *musziké*-kultúráira, illetve ezek egymásra hatásaira is reflektáltak. A *muszikéről* való gondolkodást alapvetően határozta meg a személyes részvételen alapuló közösen átélt rituális performansz-élményekben megnyilvánuló vallási és társadalmi tapasztalat. A *musziké* a görög kultúrában összművészetként születik meg: nyilvános előadásokon átélhető szöveg, ének, hangszer és tánc együttese. Lényegében nincs forrásunk arról, hogy a Kr. e. 5. századot megelőzően létezett volna szöveg nélküli hangszeres vagy szöveg nélkül énekelt *musziké*.

Aki tehát azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a múzsai művészetről szóló tudás összességét gyűjti össze és rendszerezi, annak segítségbe kellett foglalnia ezt a szerteágazó sokféleséget. A modern recepcióban némileg árnyékban maradt Ariszteidész oldotta meg egyedül ezt a feladatot — nagyrészt sikerrel. Művében a koncepció logikája és a kivitelezés merészsége találkozik. Arra jön rá, hogy a tematikus tagolás hierarchikus struktúrájához mint rendező elvhez nem-lineáris és nem-folytonos témakifejtési stratégiát illeszt.

Boethiust is vonzották a monumentális vállalkozások. Szándékában állt latinra fordítani a teljes Platón- és Arisztotelész-korpuszt: „És amikor a végére értem, írja, nem fogok visszariadni attól, hogy Platón és Arisztotelész nézeteit valamiképpen visszatereljem az egyetértésre, és hogy megmutassam: a filozófia legtöbb kérdésében nem hogy nem értenek egyet, mint ahogy legtöbben vélik, hanem egyenesen egy véleményen vannak” (*Kommentár a Hermeneutika második könyvéhez* 2, 79, 9–80,9). A *De institutione musica* koncepciójának eltervezésekor talán éppen Ariszteidész lebeghetett a szeme előtt, hogy esetleg összefoglal mindent, amit a görögök gondoltak a *muszikéről*, és hogy az ehhez vezető út lehet az „egész” *musica* felosztása. A sors szeszélye folytán azonban a latin nyelvű középkori keresztény zeneelméleti hagyomány alapművéből kimaradt a görögök tisztán zenei zeneelmélete (Arisztoksenosz), és, ami még inkább zavarba ejtő, kimaradt a *musica divina*. A *De institutione musica* ránk maradt szövege Istent egyetlen egyszer sem említi.

Mindaddig, amíg a tudós szerzetesek arab és bizánci közvetítéssel hozzá nem fértek a görög szövegek latin fordításaihoz, Boethius műve volt az első és a legfontosabb minta és kútfő szinte minden ze-

¹⁰*Thesaurus Musicarum Latinarum*, <https://chmtl.indiana.edu/tml/>. Bizonyítható, hogy a *De institutione musica* jelen volt a Karoling udvari kultúrában, innen terjedt szét Európa minden részébe, ahol egyházi oktatás volt, a szerzetesek tanulmányozták, másolták, ma is 150 kézírata ismert, 6 középkori kommentárról tudunk. A humanizmus korában is alapműnek számított.

¹¹Egyikük a magyar történetírás fontos forrása, Prümi Regino (840 k.–915), a másik Tournai-i Odo, a középkori *rhythmimachia* („számok harca”) táblásjátékról szóló értekezésében (a játék alapja éppen Boethius *De institutione arithmetica*jában kifejtett, és a *musicában* megismételt arányfajták elmélete).

nei értekezés szerzője számára. Mivel a téma bővebb kifejtése itt nem lehetséges, elégedjünk meg egy illusztrációval. Ha a latin nyelvű zeneelméleti munkák szöveges adatbázisát¹⁰ példának okáért a 9–11. századra szűkítjük, az így kapott korpusz 92 értekezést tartalmaz. Ezek közül 35 mű név szerint is hivatkozik Boethiusra, de a Boethius-hatás szinte mindegyiken érezhető. Ugyanakkor Platón nevét ugyanebben a szöveggörpuszban mindössze hét traktátus említi: három Boethiusra hivatkozva, kettő a *De institutione* Bevezetőjének egy-egy Platón megemléző mondatát „idézi” (a lélekről, illetve a hangnemek nevelésben betöltött szerepéről). További kettő egy püthagoreus hangköz görög nevét (*leimma*) megadva hivatkozik Platónra, holott ez a Platón-szövegekben nem fordul elő. De mivel a nagy tekintélyű Boethius azt írta, hogy „a régiek (ti. görögök) ezt a hangközt *limmának* nevezték” (2, 27), így a két középkori szerző a „régieket” bátran kicseréli Platón nevére.¹¹

A Karoling udvarból kiindulva a kora középkori kolostorokban a tudós szerzetesek sorra írják a zeneelméleti, vagyis az antik latin nyelvű hagyomány alapján matematikai szemléletű zeneelméleti traktátusait, és jó ideig nem tesznek fel elméleti kérdéseket arról a *musicáról*, amelyet a nap mint nap pontosan szabályozott rend szerinti éneklésben művelnek és átélnek. A „boethiusi hiány” jellemző (ironikus?) tünete, hogy a számunkra ismert első tudós szerzetes, aki elméleti alapot kíván adni a gregorián énekkultúrának, úgy helyezkedik szembe Boethius püthagoreus megközelítésével, hogy idéz tőle, de mintha nem venné észre, hogy amit idéz, az Boethiusnál éppen a válasz a zene irracionálisának legszebb és felkavaró kérdésére. A többszólamú éneklés szabályait elsőként leíró értekezés, a *Musica Enchiridiadis* (9. század vége) szerzője tárgyalja a tetrachordokba rendezett modusokat, hangközszerkezetüket (számarányok nélkül!) és a hangközökben megragadható „jellegüket”. A mű végén egyszer csak mintha valami mélyről fakadó érzelem hangja szólalna meg. Hogy az egyes hangok miért képesek édes hangzást adva keveredni egymással, mások miért nem, az a legrejtettebbekben lakozó mélyebb isteni értelemre tartozik. (De hiszen Boethius választ adott erre?!) Majd miután elmondja, hogy tudomása van a régieknek a hangmagasságok és az emberi természetek kapcsolatairól szóló elméleteiről, és hogy ezek a számokkal is összefüggnek, végül Boethius szavait kölcsön véve, de a nevét nem említve, kijelenti éppen az ellenkezőjét annak, amit Boethius. „De hogy a zenének mi módon lehet oly nagy közössége és társassága a lelkünkkel, azt, még ha tudjuk is, hogy mi magunk is ennek hasonlatosságára vagyunk megalkotva, mégsem vagyunk képesek világosan megmagyarázni” (a kiemelt félmondat idézet Boethiustól, lásd feljebb). Hogy aztán az utolsó mondatban végre először meg is nevezzék a zeneelméleti tudás „forrását”: „A zene elméletének sok csodáját a legkiválóbb szerző Boethius tárta fel mindent szabatosan alátámasztva a számok okításával.” Az értekezést hitelesíteni hivatott pecsét mint-ha önmaga ellen fordulna. Talán nem is véletlenül.

A kereszténység igazságának bizonyítéka?

ALOIS KOCH

Szemponatok az egyházzene katolikus teológiájához

1945-ben született Luzernben. Karmester, zeneszerző, zenetudós, a luzemi zenei főiskola professzora. Itt közzölt tanulmánya eredetileg 2020-ban a freiburgi egyetemen rendezett zeneteológiai konferencián hangzott el előadásként. — Számunkban a nem magyar szerzőktől származó szövegeket Görfői Tibor fordította.

2015-ben XVI. Benedek emeritus pápa úgy nyilatkozott, hogy a nyugati zene „a kereszténység igazságát bizonyítja” a szemében, s ezért „egészen egyedülálló”.¹ Szavaival XVI. Benedek ahhoz a zene lényegéről folyó vitához kapcsolódott, amely rejtve mindig is jelen volt a nyugati kereszténységben, de a 19. századtól különösen is erőre kapott. A vita legfőbb kérdése a zene teológiai dimenzióit, így módon pedig a zene egyházi szerepét érinti. XVI. Benedek kijelentése olyan időszakban elevenítette fel a kérdést, amikor már egy ideje hatalmas lelkipásztori nyomás nehezedett a liturgiára és a szent zenére. Még élesebb formában vetődött fel 2017. március 4-én, amikor Ferenc pápa Rómában beszédet intézett a Nemzetközi Egyházzenei Kongresszus résztvevőikhez, s azt mondta, az egyházzene megújulásról folytatott gondolkodásnak egyrészt „becsben kell tartania a múlt gazdag és sokrétű örökségét”, másrészt gondoskodnia kell róla, hogy „az egyházzene és a liturgikus ének teljes valóságában inkulturálódjon korunk művészi és zenei nyelveibe”.²

¹Beszéd a krakkói II. János Pál Pápai Egyetem és a Krakkói Zenei Főiskola által adományozott díszdoktori cím átvételének alkalmából (2015. július 4.).

²*Discurso aos participantes no congresso internacional de música sacra* (2017. március 4.).

E kérdés nyomán megpróbálom megvilágítani az egyházzene, vagyis a liturgikus zene és a vallásos zene teológiai státuszát, s egyházi és művészi szempontból egyaránt megpróbálok felvázolni néhány történeti és teológiai összefüggést. Nemcsak a szakirodalomra, hanem az egyházzene és a zenetudomány terén szerzett tapasztalataimra is támaszkodom. Három egységre tagolom a mondanivalómat: először az egyház és a liturgia zenéhez fűződő viszonyáról beszélek; majd a zenével kapcsolatos teológiai elgondolásokat mutatok be; végül pedig a zene művészi-spirituális önrételmezésére térek ki.

1. Az egyházzenére vonatkozó egyházi álláspontok

Szembetűnő, hogy az egyházi hatóságok egészen korunkig elsősorban megfelelő rend és struktúra biztosítására hivatott rendelkezéseket hoztak a liturgiával és az egyházzenével kapcsolatban, de míg a liturgikus útmutatásokat dogmatikai alapokra helyezték, zenei téren főként világi hatásokkal helyezkedtek szembe, különösen azóta, hogy kialakult a többszólomáság, amely a 14. századtól ellenpontja és vetélytársa lett a gregorián éneknek. Teológiai meg-

³Klaus Pietschmann
(szerk.): *Papsttum und
Kirchenmusik vom
Mittelalter bis zu Benedikt
XVI.* Bärenreiter,
Kassel, 2012, 9.

A Docta sanctorum bulla

fontolások nem igazán játszanak szerepet zenei kérdésekben, s ha közelebbről megvizsgáljuk, még a Nagy Szent Gergely pápával és a liturgikus repertoár kialakulásával, illetve struktúrájával kapcsolatos (a gregorián megszületését a Szentlélek sugalmazásával magyarázó) legenda³ is inkább a pápai primátust kívánja legitimálni különböző külső és belső igényekkel szemben, mintsem a zene egyházban betöltött jelentőségének teológiai alátámasztását nyújtja.

Hasonló állítható XXII. János pápa 1324/1325-ben *Docta sanctorum* kezdettel kiadott bullájáról, amelyet oly gyakran idéznek, és zenetudományi szempontból is behatóan tanulmányoztak. A bulla világos rendelkezéseket hoz a liturgiában megengedhető zenéről: élesen bírálja az úgynevezett „új művészet” vívmányait, mert „nem felüdítik, hanem megrészegetik a fület”, s ezáltal „megvetik a kívánatos áhítatot, és felszítják az érzékiséget”, állítja a pápa, aki a filozófus és teológus Boethiusra hivatkozik. Mint ismeretes, a görög erénytan nevében Boethius óva intett a „zabolátlan dallamoktól”, amelyek „elpuhítják” és „lefelé húzzák” az embert. A zene efféle kettős megítélése a kereszténységben kétségkívül Szent Ágoston-tól indul útjára, aki *De musica* című nagyhatású művében erkölcs-teológiai és teremtéstani nézőpontból is beszél a zenéről (erre a műre még vissza fogok térni).

A Trentói zsinat tanítása

A *Docta sanctorum* bulla, amelyben a tanítóhivatal először nyilatkozott az egyházzenéről, egyebek mellett egyházpolitikai okokból csak korlátozott hatást fejtett ki a zene későbbi fejlődésére. A 16. században a Trentói zsinaton és a zsinat körül folyó viták azonban már arról tanúskodnak, hogy a szakrális és a profán közötti ellentét már igencsak kiéleződött a humanizmus korában. Közismert, hogy olyan irányzatok is léteztek, amelyek gyökerestől fel akarták számolni a többszólamú zene egyházi alkalmazását. A zsinaton végül egyetértés született arról, hogy az egyházban nem lehet helye a profán és zabolátlan jelenségeknek, sem az énekes, sem a hangszeres zenében, ami jól mutatja, hogy mennyire sokféle elképzelés volt forgalomban ekkor a művészetnek a liturgiában betöltött szerepéről: egyesek csak külsőleges funkciót tulajdonítottak neki, mások a humanista retorika pártján voltak, s akadtak, akik az ellenreformáció jegyében a hatalom és a pompa reprezentálásának eszközét látták benne. Teológiai vetülete legfeljebb a világi jelleg elutasításának van: „nil profanum aut lascivum”, nem engedhető meg semmi profán és zabolátlan.⁴

⁴Lásd erről Alois Koch:
„Nil profanum aut
lascivum”. *Fragen zur
musikalischen Theologie
der katholischen Kirche.*
In: Thomas Gartmann –
Andreas Marti (szerk.):
Der Kunst ausgesetzt.
Peter Lang, Bern,
2017, 91–100.

Körülbelül kétszáz év elteltével sem következett be lényegi változás. XIV. Benedek *Annus qui* kezdetű — a trentói hagyományra támaszkodó — enciklikája (1749) persze már nem a többszólamú zene (*musica figurális*) túlkapásai ellen fordul, hanem a drámai zeneművészettel, a *stile nuovó*val, a *seconda pratticá*val száll szembe, amely Monteverdi óta meghatározta a nyugati zene világát, s az egyházban is veszélybe kezdte sodorni a 17. század óta megszilárdult egyházi stílust (a *prima pratticá*t). A világiasság ekkor már egyet jelent a szín-

házzal és a drámaisággal, amely túlzó érzelmekben és (nagyon érdekes) nem megfelelő hangszerhasználatban fejeződik ki. XIV. Benedeknek főként a fuvolával, az oboával, a kürttel, a trombitával, az üstdobbal, a hárfával és a lanttal szemben vannak fenntartásai, azokkal a hangszerekkel, amelyek „színpadiassá” teszik a zenét, ellenében az orgonával és a vonósokkal. Ha a protestáns kantátákat vagy a 18. századi miséket vesszük alapul, XIV. Benedek véleménye csak esztétikai anakronizmusnak ítéelhető, amire bolognai és római tapasztalatai adhatnak magyarázatot. A hangszereket illető megkövetések okait a pápa az enciklika első bekezdéseiben sorolja fel, arra figyelmeztetve, hogy az éneknek „az odaadást és a vallásos érzületet kell táplálnia a hívők lelkében”. XIV. Benedek lelkipásztori célkitűzései szabályosan megfigyelmezték az egyházi zenét.

Cecilianizmus

A megkívánt fegyelem igazi képviselője a 19. század közepén kialakult cecilianizmus lett, az az egyházzenei irányzat, amely történetileg Palestrinára visszanyúlva valódi szent zenét (*musica sacra*) hozott létre az egyházi stílusból (*stylus ecclesiasticus*). Ez a *musica sacra* választ kívánt adni arra a polgári „szent zenére”, amely Beethoven óta az egyházon kívüli autonóm művészetvallássá próbált válni. Erre is vissza fogok még térni.

Még ha figyelmen kívül hagyjuk is a cecilianizmus társadalmi, politikai és egyre inkább kultúrharcos színezetű környezetét, annyit mindenképpen elmondhatunk, hogy ennek az egyházzenei irányzatnak elsősorban olyan egyházi-intézményi célkitűzése volt, amelyen belül a stílusnak és általában a művészi szempontnak alárendelt jelentősége volt a liturgikus pontosságához és a gyakorlatiasságához képest. Ám lelkipásztori irányultságától eltekintve a cecilianizmusnak sem voltak valóban teológiai távlatok.

Némi leegyszerűsítéssel kijelenthető, hogy a cecilianizmus és következményei X. Piusz pápa sokat idézett, *Tra le sollecitudini* kezdetű egyházzenei motu proprioját is alapvetően meghatározták. Az 1903-ban kiadott rendelkezés abból a meggyőződésből indul ki, hogy „Isten házában (...) semmi olyan nem történhet, ami megzavarná vagy gátolná a hívők vallásos érzületét és áhítatát, (...) s zavarni tudná a szent cselekményeket”. A pápa óva int „a világi művészet szerencsétlen hatásától”, és megállapítja, hogy a zene önmagában véve hajlik „a helyes normától való eltérésre”. A helyes normát az szabja meg, hogy funkciója szerint a zene „lényeges alkotóeleme az ünnepi liturgiának”, amely „Isten dicsőségét és a hívők megszentelődését és épülését” szolgálja.

II. Vatikáni zsinat

Ugyanebbe az irányba mutat végül a II. Vatikáni zsinat is, amely szerint az egyházzene szerves alkotórésze a liturgiának, és szolgáló feladata van (*Sacrosanctum concilium* 112). Azt állíthatnánk, hogy a zsinat liturgikus konstitúciója egyszerűen csak folytatja a korábbi funkcionális keretfeltételek sorjázását, ha nem lenne kifejezetten nyitott az „igazi művészet” valamennyi formájára, amely „bensőségesebben fejezi ki az imádságot, növeli a lelkek egységét, gazdagítja és ünnepé-

lyesebbé teszi a szent szertartásokat” (112). A zsinat már nem határolódik el a világi formáktól, sőt a nem egyházi zenének is megfelelő teret biztosít, s ehhez inkább a lelkipásztori és szociológiai tényezőket helyezi előtérbe, a *participatio actiosa*, a hívők „tevékeny részvétele” jegyében, amely köré a zsinat liturgikus reformja szerveződik.

A katolikus egyházzene szabályozásának történetére visszatekintve kijelenthető tehát, hogy az egyház az önálló egyházi ének (a gregorián) kialakulása óta soha nem foglalkozott sajátosan teológiai szempontból a művészet és a zene egyházi jelenlétével. Az is tény azonban, hogy Szent Ágoston óta szembesült a zenének azzal a belső dinamikájával, amelyre már Platón is felhívta a figyelmet, s amelytől rendszeresen igyekezett távolságot venni, elhatárolódva mindattól, ami tisztátalan (*impurum*) és zabolátlan (*lascivum*).

XVI. Benedek viszont a kereszténység igazságának bizonyítékát látja a zenében, s véleményében nemcsak esztétikai nosztalgia fejeződik ki, még ha érvei olykor ilyen látszatot kelthetnek is: valójában a művészet teológiája felé kíván elmozdulni, olyan igénnyel, amely már a svájci Hans Urs von Balthasarnál is jelentkezett,⁵ s végső soron Boethius újplatonizmusában és Aquinói Szent Tamás metafizikai teremtésánában gyökerezik.

⁵Hans Urs von Balthasar:
*Die Entwicklung der
musikalischen Idee –
Bekennnis zu Mozart.*
Johannes Verlag
Einsiedeln, Freiburg i. Br.,
1998 (Studienausgabe 1).

2. A teológia és a zene

Jóllehet, mint láttuk, az egyházzenei témájú megnyilatkozásoknak nincsenek közvetlenül teológiai jellegű vonatkozásai, a teológia és a zene között kezdettől fogva volt kapcsolat, sőt már a Bibliában is összefonódnak egymással. Elég, ha csak arra gondolunk, milyen rendelkezéseket hozott Dávid a templomi szertartásokkal kapcsolatban (1Krn 28,21), s emlékezetünkbe idézzük a zsoltárokat és Szent Pál leveleinek egyes helyeit (Ef 5,19 és Kol 3,16).

Ám Szent Ágoston már említett *De musicája* és a gregorián ének kialakulásáról szóló legenda is azt tükrözi, hogy a késő ókorban a teológia figyelmet szentelt a zenének. A *Summa theologiae*ben Aquinói Szent Tamásnak is vannak művészeti tárgyú megfontolásai. Legkésőbb a középkor óta az egyházban tehát belső kapcsolat alakult ki a művészet és a vallás, az istentisztelet és a zene között, szemlátomást oly szoros kapcsolat, hogy a fentebb felsorolt egyházi szabályozások nem is szorultak rá teológiai megindoklásra. Ez a jelenség arra is magyarázatot ad, hogy miért folytatódhatott zavartalanul minden tiltakozás és óvó intés ellenére a zene fejlődése, az „új művészettől” a sokszólamúság virágzásáig, Palestrinától Monteverdiig, Mozarttól Brucknerig. Éles stilisztikai és esztétikai korlátozásokra csak a polgári korban került sor, de már más feltételek mellett (mint majd látni fogjuk).

A barokk zene

Teológiai szempontból különösen is érdekes a barokk zene, amely a 17. században megszilárdította a Palestrina nevével fémjelzett *stylus ecclesiasticus*, s ily módon a többszólamú művészet-

ben továbbvitte a gregorián örökséget, egyúttal viszont új művészi formát is létrehozott, amely teret engedett az érzelemnek, vagyis a közvetlen emberi önkifejezésnek, még a liturgia területén is.

Ebben az összefüggésben igen tanulságos Claudio Monteverdi *Mária-vesperása* (1610), nemcsak zenei szempontból (e kulcsfontosságú műben Monteverdi újfajta monodikus technikával ötvözte a *stylus ecclesiasticus*), hanem elvi okokból is. A művet Monteverdi V. Pál pápának ajánlotta. Az ajánlásban a zeneszerző így fogalmaz: „az isteni dolgokról szóló alkotások joggal kívánják meg, (...) hogy annak nevével jelenjenek meg, aki a menny kulcsait tartja kezében”. Kétségtelen, hogy így tekintve a zene mintegy teológiai jelenségnek, sőt teológiai ismeretforrásnak mutatkozik. Hasonló jellegű teológiai zeneértelmezés nyomai jelennek meg a barokk végén Martin Gerbert bencés apát *Az énekről és a szent zenéről* írt átfogó egyházzenei értekezésében (1774).

Beethoven

Mivel pedig tavaly emlékeztünk meg Beethoven születésének 250. évfordulójáról, röviden kitérek Beethovenre és a *Missa solennisre* is (op. 123), amelyben a zeneszerző, amint már első miséjében is (op. 86), úgy nyúlt a szentmise állandó részeinek szövegéhez, „ahogyan nem sokan nyúltak korábban” (írta egyik levelében). Különösen érdekes e szempontból, hogy Beethoven kapcsolatban állt Michael Sailer regensburgi püspökkel, aki *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst* [A vallás és a művészet kötetelke] című írásában azt állította, hogy a zene jóvoltából „egészen magasan szárnyalnak a legmélyebb vallási érzések”.⁶ Ehhez még hozzátenném, hogy a *Missa sollemnis*nek a *Kyrie* elején szereplő útmutatása („szívből — hogy szívhez szóljon”) már rálép arra az útra, amelyen járva a 19. század folyamán az egyházzene eltávolodik a teológiától. Beethoven *opus maximum*ával kezdődik tehát az „igazi egyházzenéről” folytatott vita, annak a mai napig sokat elemzett kérdésnek a története, amely korábban egyáltalán nem merült fel ebben a formában.

Az „igazi egyházzenét” érintő vitában és a kapcsolódó reformtörekvésekben mindenesetre feltűnően hiányoztak a teológiai megfontolások. A historista korszellemhez és más vallási-esztétikai áramlatokhoz igazodva egyházzenei téren ebben az időszakban még az avantgárd zeneszerzők is (Gasparo Spontini, és főként Liszt Ferenc⁷) végső soron a gregoriánt, a Trentói zsinatot és Palestrinát vették alapul. Ez a tájékozódás a dinamikus fejlődő cecilianista mozgalom hatására annak a X. Piusz által tekintélyi erőre emelt egyházzenei hierarchiának a kialakulását eredményezte, amely a gregorián és a korai többszólamú éneken alapult. Ily módon pedig az egyházzene elszakadt a korabeli zenei folyamatoktól, amelyek viszont teológiai igénnyel is felléptek.

A 20. században azután fokozatosan a liturgia alapvető kérdései kerültek előtérbe. Jóllehet professzionális kiadásokban vált elérhetővé a gregorián zene, amelyet professzionálisan is adtak elő, a liturgikus mozgalom dinamikája összességében az egyházzene terén is alap-

⁶Johann Michael Sailer: *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst*. In: *Sämtliche Werke*. 19. kötet, Sulzbach, 1839.

⁷Lásd erről Wolfgang Müller: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*. Schwabe, Basel, 2019, 76. skk. és 141. skk.

A 20. századi liturgikus mozgalom

vetően új helyzetet alakított ki: az esztétikai és művészi kérdésekben a lelkipásztori szempontnak lett a legnagyobb súlya. Az ehhez kapcsolódó teológiai dilemma jól látható XII. Piusz *Musicae sacrae disciplina* kezdetű enciklikájában (1955), amely felhívja a figyelmet arra, hogy az egyházzenenek szorosan kapcsolódnia kell a liturgiához, ám továbbra is a gregorián éneknek és a klasszikus többszólamúságnak kell biztosítania a zenei „forma szentségét és jóságát”.

Az egyházban elfogadott zenének ezt a történeti veretű beszűkülését csak a II. Vatikáni zsinat kezdte megnyitni, de a zene megközelítését nyomban a hívők tevékeny részvételét sürgető igényének rendelte alá. Ily módon alakult ki a teológiának és a zenének az a napjainkban is megfigyelhető feszültsége, amelynek terében Joseph Ratzinger elhelyezte a zenében a kereszténység igazságának bizonyítékát látó felfogását. Ratzinger látásmódja a teológia és a zene már korábban kialakult feszült viszonyához kötődik, de mentes a dogmatikus cecilianizmus stilisztikai szűkösségétől, és ami különösen fontos: mintegy ellentétet képez ahhoz a teológiai igényekkel fellépő zeneművészethez képest, amelynek története a 19. században az egyházon kívül kezdődött meg (történetesen Beethovennél).

⁸Marcel Dobberstein:
*Musik und Mensch.
Grundlegung einer
Anthropologie der Musik.*
Reimer, Berlin, 2000.

⁹Lásd Karin Nohr: *Zum
Phänomen der Rührung
in Psychoanalyse und
Musik.* Psychosozial-
Verlag, Giessen, 2016,
133., 153. és 165.

¹⁰Lásd erről Helmut Loos:
*E-Musik. Kunstreligion
der Moderne.* Bärenreiter,
Kassel, 2017, 19. és 21.

¹¹Hans Zender:
*Happy New Ears.
Das Abenteuer, Musik zu
hören.* Herder, Freiburg
i. Br., 1991; Clytus
Gottwald: *Hallelujah
und die Theorie des
kommunikativen
Handelns.* Klett-Cotta,
Stuttgart, 1998; lásd még
Karin Beck: *Neue Musik
im kirchlichen Raum der
1960er Jahre.* Clytus
Gottwald und die Folgen.
Von Bockel, Neumünster,
2016.

3. A teológiai tartalmú zene

A vallás és a zene közös gyökereinek kérdése végső soron a mitológia világába vezet vissza minket, és ma, szekularizált korunkban különösen nagy érdeklődést is vált ki.⁸ Számomra azonban elsősorban nem ez az érdekes, hanem az, hogy a zene a romantika kora óta autonómmá igyekszik válni. A feltörekvő polgári társadalom elszakadt a korábbi zenei retorikától és érzéstantól, vagyis a legtágabb értelemben vett funkcionizált zenétől, és „szent hangművészetként” fogta fel a zenét. Ezzel függ össze, hogy a romantika kezdete óta napjainkig a zene érzelmközpontú felfogása az uralkodó.⁹

A zene teológiai igényéről sokat elárul például, hogy a jelentős berlini Énekakadémia, a polgári zeneegylet prototípusa 1791-ben „a szent és komoly zene műegyleteként” jött létre. Hasonlóan beszédes, hogy *Phantasien über die Kunst* [Képzetek a művészetéről] című 1799-es művében Wilhelm Heinrich Wackenroder egyenesen azt állítja, hogy a zene „teljességgel kinyilatkoztatott vallás”.¹⁰

Mint ismeretes, ez a felfogás folytatódik egy sor filozófusnál (Ludwig Feuerbach, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche), írónál (E. T. A. Hoffmann, Heinrich Kleist), de zeneszerzőknél is, például Brahms *Német rekviemjében* és Richard Wagner *Parsifaljában*. A 20. század elején Mahler *Második (Feltámadás) szimfóniájában* és Schönberg *Mózes és Áronjában* jut a tetőpontra, s végső soron még a kortárs zenéről folyó vitákban, például a Hans Zendernél és Clytus Gottwaldnál is visszaköszön.¹¹

Érdekes módon ez a művészetvallás polgári-protestáns környezetben gyökerezik (és ennek vallásszociológiai szempontból jelentős

következményei vannak), miközben a katolikus egyház inkább retrospektív esztétikai tanok segítségével próbált boldogulni, s ezzel eltávolodott az éppen aktuális zenetörténeti fejleményektől. Az utóbbi jelenség azt eredményezte, hogy a zenetörténetileg kiemelkedő komponisták közül csak kevesen szentelték magukat egyházi és liturgikus feladatoknak: Franciaországban például Luigi Cherubini, Németországban Liszt Ferenc, Ausztriában Anton Bruckner.

20. századi alkotók

Hasonló mondható el a 20. századdal kapcsolatban Ernst Krenek-ről, Igor Sztravinszkijról és Benjamin Brittenről, majd Leonard Bernsteinről, Dieter Schnebelről és Arvo Pärtől, hogy csak néhány zeneszerzőt említsek. Ezzel szemben Charles Tournemire, Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki és Sofia Gubaidulina inkább a liturgikus és teológiai forrásokból táplálkozó, de az egyházi intézménységtől távolságot tartó zeneművészet képviselőjének tekinthető.

Tudom, hogy ez a felsorolás nem terjed ki azokra a képzett egyházzeneészekre, akik alkotásaikkal komoly hatást fejtenek ki a saját országukban, és azon túl is; azt is tudom, hogy jó néhány zeneszociológiai, pasztorális és teológiai körülményt is meg kellene vizsgálnunk, ha átfogó összképet szeretnénk nyújtani, ám így is tény, hogy bár a kereszténység évszázadokon át éltetője és motorja volt a zenének, ma már nem az. Ennek ellenére XVI. Benedek azzal a meggyőződéssel szembesít minket, hogy a zene a kereszténység igazságát bizonyítja. Végül már csak erre szeretnék kitérni, s ezzel együtt az egyházzene katolikus teológiának körvonalairól is megpróbálok mondani valamit.

XVI. Benedek a zene jelentőségéről

XVI. Benedek kétségkívül arra hívja fel a figyelmet, hogy fontos lenne kidolgozni a zene teológiáját, beleértve az egyházzenejét is. Az emeritus pápa a zene három antropológiai forrására utal: a szeretet tapasztalatára, a gyász és a szomorúság tapasztalatára, és végül Isten megtapasztalására, olyan tapasztalatokra tehát, amelyek a vallás lényegének szempontjából is alapvetőek. Ebből kiindulva pedig XVI. Benedek arra a következtetésre jut, hogy „abban a formájában, amely a keresztény hit tartományában kialakult, (...) a zene teológiai súllyal rendelkező valóság”. Mint már láttuk, ez az értelmezés egyrészt az Ágoston óta ismert (mindig etikai szempontokat is tartalmazó) teológiai felvetésekben gyökerezik, másrészt viszont abban a zenetörténeten belül lejátszódó folyamatban, amelynek során Beethoven nyomdokain megszületett a „szent hangművészet” eszméje. Ezt figyelembe véve akár azt is kijelenthetnénk, hogy a zene és az egyház kapcsolata szentségi természetű, ahogyan katolikus felfogás szerint Isten és az ember találkozása végső soron mindig szentségek közvetítésével valósul meg, a keresztségtől a liturgiáig, amelynek maga a zene is szerves alkotórésze.

Ha pedig így gondolkodunk, nyugodtan hivatkozhatunk Loyolai Szent Ignácra arra a felismerésére, amelyet a következőképpen fogalmazott meg a *Lelkigyakorlatokban*: „Az ember arra van teremtve, hogy Istent, a mi Urunkat, dicsérje, tisztelje és szolgáljon

¹²Hans Urs von Balthasar:
*Die Entwicklung der
musikalischen Idee,*
i. m. 57.

neki, és ezáltal lelkét üdvözítse. Minden egyéb a föld színen az emberért van teremtve, és azért, hogy segítse őt a cél elérésében, amire teremtve van” (*Vezérelv és alapigazság*). Mármost a zene az „egyéb” dolgok közé tartozik. *Die Entwicklung der musikalischen Idee* [A zenei eszme fejlődése] című fiataalkori írásában Hans Urs von Balthasar ezért állíthatta, hogy a zene „határpontja az emberi valóságnak”, s ezen a határponton már Isten valósága kezdődik.¹²

Ezzel a végkövetkeztetéssel zárhatnám le az egyházzene katolikus teológiáját érintő megfontolásaim körét — ha nem kellene számolnunk azzal a *diabolusszal* (*diabolus in musica* pedig a zeneszerzésben is ismeretes), hogy a zene lényegénél fogva kiszámíthatatlan. Nehéz birtokba venni, s még a teológia, még a dogmatika sem sajátíthatja ki magának. Ezt nemcsak a stilisztikai normák lefektetésére törekvő ceciliánusoknak kellett megtapasztalniuk, de akkor is megmutatkozott, sőt ma is megmutatkozik, amikor a zenei jelenségek elbizonytalanították az emberi érzelmeket, sőt egyenesen erőszakot tettek rajtuk. Elég, ha emlékezetünkbe idézzük, milyen kettősség jellemezte Ágoston zenéről alkotott felfogását, de arra is gondolhatunk, hogy milyen negatív tapasztalatok járnak együtt szélsőséges ideológiákhoz közelítő zeneművészeti alkotásokkal. Kétségkívül ezért igyekezett az egyház elhárítani azt a vélt vagy valós veszélyt, hogy a „világi”, a banális, sőt a rossz betörjön a tartományába a zenén keresztül — „nil lascivum aut impurum”, nem lehet helye sem zabolátlan, sem tisztátalan tartalmaknak.

Am még ez a folyamatos elhárítási törekvés is megközelíthető teológiai szempontból, elvégre a vallás és az egyház lényegénél fogva kapcsolatban van, belső összefüggésben áll a „világgal”, s így tekintve voltaképpen egyáltalán nem is létezik a szakrális és a profán ellentéte. Hiszen ahogyan már Szent Ignác is állította, minden „a föld színen [vagyis minden, ami profán] az emberért van teremtve”.

Szakrális és világi zene

Következésképpen az a történelem folyamán kialakult felosztás, mely szerint elkülöníthető egymástól a *szakrális* és a *világi* zene, végső soron csak funkcionális jellegű lehet, s legfeljebb címkeként használható; másfelől a szakrális zene autonómiájának igénye is elsődlegesen kortörténeti keretben és pszichológiai tényezők alapján értelmezhető: magán a művészetben belül semmi sem indokolja. A zenetörténetben ezt példázzák olyan nagyságok, mint Monteverdi, Bach és Mozart, de még az ideológiailag terhelt Beethoven is. Tanulságos lenne, ha egyszer a kortárs zene összetett helyzetét is megvizsgálánánk ebből a szempontból.

Így tekintve pedig minden további nélkül teológiai tartalom is tulajdoníthat Ferenc pápa fentebb idézett szavainak, mely szerint a zenéről folytatott gondolkodásnak „becsben kell tartania múlt gazdag és sokrétű örökségét”, másrészt gondoskodnia kell róla, hogy „az egyházzene és a liturgikus ének teljes valósága inkulturálódjon körünk művészi és zenei nyelveibe”. Ha pedig ezt sikerül megvalósítani, úgy vélem, a zene a jövőben is hozzájárulhat a kereszténység igazságának bizonyításához, amit XVI. Benedek elvár tőle.

Arvo Pärt és a spiritualitás

ROBERT SHOLL

Zenetudós, a University of West London professzora, többek között Olivier Messiaen és James MacMillan szakértője. Számos tanulmánya jelent meg a kortárs zene és a keresztény spiritualitás kapcsolatáról. Az alábbi szöveg részleteket tartalmaz a *Cambridge Companion to Arvo Pärt* című kötetben (Cambridge University Press, 2012) azonos címmel közölt tanulmányából.

A 20. század számos kiemelkedő zeneszerzője fontosnak tartotta, hogy megmagyarázza, milyen alakot ölthet a zene ebben a században — milyen lehet ez a furcsa utazó ezen a furcsa vidéken. Arnold Schönberg, Igor Sztravinszkij, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen és John Tavener rendkívül sok mindent elmondtak saját művészetükről és mások zenéjéről. Arvo Pärt nem igazán volt bőbeszédű ezen a téren, de akik megpróbálták megérteni a zenéjét, több olyan alapfogalmat jelöltek meg, amely segíthet körülírni a művészetét: ilyen a tintinnabuláció, az ikon, a csend és az egyszerűség. E fogalmak zenei ihletének forrására igyekeznek rámutatni, arra, hogy milyen erővonalak mentén kristályosodott ki művészi szemléletmódja. Mindegyik kifejezés összefüggésben van azzal, hogy Arvo Pärt az orosz ortodox egyházhoz tartozik, s indokoltá teszik, hogy zenéjét a spiritualitás koordinátarendszerében helyezzük el.

Bár Pärt nem a hagyományosnak tekinthető zeneszerzési módszereket használja, zenei építkezése koherens eljárásokon alapul (a tintinnabulációs módszer például a feszültség fokozásával és csökkentésével tud kidolgozni egységes eljárást). Zenéjét minimalistának is szokás nevezni, mivel gyakran él az ismétlés eszközével, ám a kifejezés ilyen értelmű használata félrevezető: Pärt zenei folyamataiban sem kompozíciós szempontból, sem esztétikai területen nem az a pulzáló és dinamikus ismétlődés köszön vissza, amellyel az amerikai minimalista zeneszerzőknél, Steve Reichnél és Philip Glassnél találkozunk. Pärt zenéjében fontos szerepet játszik az ismétlés, de ettől még nem minimalista. Mindegyik műve, és valamennyi művének valamennyi egysége diszszonanciák és konszonzonanciák meghatározott készletéből épül fel, s olyan hangszerkezetet követ, amely szilárd identitást biztosít az adott darabnak. Mivel a tintinnabulációs technika rendkívül egyszerű, Pärt eredetiségének tanúbizonysága, hogy nagyon sokféle kontextusban tudta alkalmazni.

Tintinnabuláció

Mivel Pärt egészen csekély mennyiségű zenei anyaggal dolgozik, szűk ösvényt kell találnia az ismétlés és a monotónia között. Ebben az egyszerű zenei anyagban azonban kifinomult módszerekkel változásnak is teret tud biztosítani, s ezért zenei motívumai jól hallhatóan kibontakoznak az időben, s a várakozásnak és a várakozás teljesedésének is ugyanúgy életet adnak, mint a hagyományos zeneszerzési módszerek. Ám darabjaiban ezzel együtt is csak minimális mértékben következnek be új események. Igen gondosan kialakított mederben tartja a változás és az előrehaladás folyamatát, s minden egyes darabjában sajátos elbeszélési eljárást alkal-

maz. Bizonyos szempontból hasonlóan kell hallgatnunk a zenéjét, mint a hagyományos zeneművészeti alkotásokat, de még így sem könnyű meghatározni, hogy milyen hatást vált ki.

Mivel Pärt szilárd egységekre tagolja az anyagát, egyesek statikusnak nevezik a művészetét, s ebben az értelemben a statikusság gyógyírként szolgálna a modern kor dinamikájára, feszültségére és fejlődésmámorára. E statikus jellege miatt nevezte „hangzó ikonnak” az ilyen természetű zenét Paul Hillier, aki főként Steve Reich és Arvo Pärt darabjainak előadására szakosodott. Az ikon fogalma egyúttal óhatatlanul a zeneszerző ortodox hitére is utal. A vizuális metafora valóban segíthet abban, hogy jellemezzük Pärt zenéjét. Az ikonok olyan festmények, amelyek az istentisztelet és a vallásosság szférájába ágyazódnak. Nyugodt és koncentrált szemlélésük révén a hívő ember mind önmagát, mind a kereszténység alapvető tartalmait mélyebben meg tudja érteni. Különösen fontosak a Krisztust ábrázoló ikonok. Mivel azonban Krisztusról nem maradt fenn tényleges képmás, az elmúlt kétezer évben a művészeknek feladatuk volt, hogy kidolgozzák az ikonográfiáját. Minden egyes művésznek új képet kell alkotnia, s hiteles eredeti hiányában valamennyi ikon elkerülhetetlenül hiányos, s mindegyik tudatosan ellen is áll a realista igényeknek.

ikon

Az ikonok olyan eszményi ábrázolások, amelyek arra sarkallják a szemlélőt, hogy Krisztus valóságos jelenlétébe helyezkedjen. A szemlélő látásmódja át tudja hidalni az ábrázolás és a valóság közötti távolságot, s új spirituális valóságnak enged teret: valóban azt éli át, hogy Krisztussal van, még ha nem is abban a teljességben, amely halála után lesz az osztályrésze. Arvo Pärt zenéjének megértésében nagy segítségünkre lehet, ha tudatosítjuk, hogy az ikonok révén az ember folyamatosan túl tud nyúlni saját halandóságán, vagyis a transzcendencia, az átlépés folyamatában tud létezni. A transzcendencia ebben az esetben azt jelenti, hogy a zene hallgatója elindul egy másik, egy mélyebb valóság felé (talán Krisztus jóságának, Isten gyógyító erejű jelenlétének vagy a teremtés dicsőségének felismerése felé), s egyúttal önmagát is mélyebben megérti. Ez a fajta szemlélés nem „megszerezni” próbál valamit, hanem az a célja, hogy az ember átéljen valamit. Ha statikus jellege miatt Pärt zenéje hangzó ikonként fogható fel, akkor ez a megközelítés sokféle lehetőséget kínál ahhoz, hogy művészetét spirituális vagy vallásos természetűnek tekintsük.

James MacMillan skót zeneszerző ugyanakkor éles bírálattal illette azokat, akiket pejoratív minősítéssel „szent minimalistáknak” nevezett (többek között Arvo Pärtet, John Tavener-t és Henryk Góreckit), s olyasmit kifogásolt a zenéjükben, amit mások is felhánytorgattak korábban. „Nagyon szépnek tartom a zenéjüket, (...) de ettől függetlenül tudatosan egydimenziós zenét alkotnak, olyat, amely szándékosan ikonszerű. Nyoma sincs benne semmiféle konfliktusnak. Mintha transzcendens állapotban lenne, és persze pontosan ezért gyönyörű.

¹A MacMillannel készült
1998-as interjú idézi
Jeremy S. Begbie:
Resounding Truth.
Christian Wisdom in the
World of Music. Baker
Academic, Grand Rapids,
2007, 179.

Másfelől csakis egyetlen síkon mozog, tudatosan kerüli a kétértelműséget és a feszültséget. Tavener és a többiek érvekkel is igyekeznek alátámasztani, hogy miért ilyen zenét akarnak: távol akarnak maradni azoktól a dialektikus elvektől, amelyek Beethovennel kerültek be a nyugati zenébe, s azóta is uralják. (...) A korszellemnek talán az a spirituális visszája, hogy a zeneszerzők visszavonulnak a világtól. Én soha nem törekedtem ilyesmire.”¹

A zene teológiájával foglalkozó Jeremy Begbie egyetért a skót zeneszerzővel, s azt állítja, hogy Tavener és Pärt zenei világa kontemplatív természetű, s ezért gyakran spirituálisnak minősítik. „Úgy vélem, legalább részben azzal magyarázható ennek a fajta zenének a mérhetetlen népszerűsége, hogy hangokból emelt hívős székesegyházat kínál felforrósodott, felgyorsult és túlszűfolt kultúránkban. Elismerem, hogy vannak pozitív vonásai, de problémásnak tartom azokat az Istennel és idővel kapcsolatos feltevéseit, amelyek hallgatólagosan irányítják, különösen azt a meggyőződést, mely szerint mélyebb kapcsolatba kerülhetünk Istennel, ha kivonjuk magunkat az időből és a történelemből. De ennél is többet mondhatunk, ha keresztény nézőpontból tájékozódunk: ha Krisztus elfogadta emberiségünket, annak bukott állapotában, félelmeinkkel, szorongásainkkal, éhségünkkel és más negatív jelenségekkel együtt, s mindezt bevonta a megváltásba, sőt ezeken keresztül váltott meg minket, elégedettek lehetünk-e akkor azzal a spiritualitással, amely nem tud mit kezdeni ezekkel a valóságokkal, elégedettek lehetünk-e azzal a hívős székesegyházzal, amelynek nincs kapcsolata az utcán zajló élettel? (...) Az új egyszerűség mozgalma könnyen olyan világtagadó (időtagadó) kereszténységgé torzulhat, amelyben alig van jelentősége az emberséggel egyesülő Isten keresztközpontú cselekvésének.”²

²Uo. 261.

Hangokból emelt székesegyház

E bíráltnak kétségkívül el kell gondolkodtatnia minket, s ha minden elemét sorra akarnánk venni, részletesen meg kellene vizsgálnunk az Arvo Pärt zenéjét spirituális természetűnek ítélő felfogás legfontosabb tartópillérjeit. Nagy általánosságban azonban e nélkül is kijelenthető, hogy MacMillan és Begbie bírálata azon a feltételezésen alapul, mely szerint a zene akkor komoly (mind zeneszerzői, mind esztétikai szempontból), ha komplex, a komplexitás pedig az értékesség kulcsa. Abban a tételben, miszerint a komplex zenének elsőbbséget kell élveznie az egyszerűbb zenéhez képest, eleve meghatározott zeneelméleti hagyományok tükröződnek, olyanok, amelyek részben maguktól a zeneszerzőktől erednek.

A hangokból emelt hívős székesegyház és a felforrósodott, felgyorsult és túlszűfolt kultúra szembeállításával, amellyel Begbie megközelíti Arvo Pärt zenéjét, a spiritualitás és a modern kor elhatárolásának egyik gyakori toposzát idézi. Csakhogy Pärt zenéje a legkevésbé sem „hívős”. A Pärtnél megszólaló panasz és gyász keresztény nézőpontból éppen azért annyira megragadó és lenyűgöző, mert nem hagyja figyelmen kívül, hanem felemeli, és megpróbálja meggyógyítani „félelmeinket, szorongásainkat, éhségünket”, azokkal a „más

negatív jelenségekkel együtt”, amelyeket Begbie említ. Pärt zenéje nagyon is ismeri Krisztus halálának borzalmát (gondoljunk csak a *Trisagionra*, a *Misererére* és a *Passióra*), csak éppen a saját drámai esz-
közeivel jeleníti meg: minimális hanganyagot hoz mozgásba és szó-
laltat meg egyre intenzívebben, azért, hogy a keresztény hallgató
egyre mélyebben megérthesse a megváltásban játszott saját szere-
pét. Ennélfogva Pärt zenéje igenis javára lehet a keresztény ember-
nek, akinek hinnie kell, hogy Krisztus Isten Fia, aki szenvedett és
meghalt a kereszten, hogy megváltsa bűneitől az emberiséget, majd
harmadnapon feltámadt, s így zálogát adta a keresztény remény-
nek, legfőképpen pedig történelmi támpontot biztosított ahhoz a
meggyőződéshez, hogy az embernek szintén a feltámadás a rendel-
tetése. A hívő ember számára Pärt zenéje azt sejteti meg, milyen
lehet élni, ha már feltámadtunk.

Új életre kelteni a modern zenét

Bizonyos szempontból a 20. századi zene (és általában a művé-
szet) története olyan, mint egy holttest, amely valahogy nem lesz az
enyészeté. A különböző izmusok, a politikai alapon szerveződő cso-
portosulások és a sokszor kiáltványokat megfogalmazó művészi
mozgalmak a zenei eszmények és törekvések egyre táguló rendsze-
rét alkották meg, amelyen belül folyamatosan megszületnek és el-
lobbannak zárt pályán mozgó Napok, szüntelenül gazdagítva kul-
túránk történeti múzeumának berendezését. Függetlenül attól, hogy
hanyatlás jeleként vagy a modern zene retorikájához nélkülözhetet-
len remény vak előrehaladásának megnyilvánulásaként fogjuk fel
ezeket a folyamatokat, Arvo Pärt zenéje mindenképpen életet lehet
a modernitás holttestébe, de maga is ebben a testben él. Múzeumi
kultúránknak pedig eleve érdemes érdeklődést tanúsítania a feltá-
madás iránt. A korábbi zene, a régi előadásmód és a felvilágosodás
előtt használt hangszerek feltámasztása amúgy is megszállottan fog-
lalkoztatta a 20. századi zeneszerzőket. Mielőtt Pärt feltalálta volna
a tintinnabuli-módszert, részben azért, hogy választ adjon „a disz-
szonancia emancipálódásával” járó formai kihívásokra, előbb még
évekig csendben volt, s a korai zenét tanulmányozta. A gregorián, a
reneszánsz többszólamúság és ritmus iránt tanúsított érdeklődése
sokat elárul arról, hogyan próbálta új életre kelteni a modern zenét
a felvilágosodás előtti tiszta művészet segítségével. A korábbi mű-
vészet ilyen jellegű tudatos felhasználása egyfelől annak a fuldokló
kultúrának a tünete, amely minden szalmaszálaban megpróbál meg-
kapaszkodni, de az a törekvés is kifejeződik benne, hogy a kortárs
zene szerves kapcsolatban legyen a hagyománnyal (és így hitelesen
tudjon eredeti lenni). Az elveszett és elérhetetlen eszmény gyász-
olása belsőleg hozzátartozik Pärt zenéjének spirituális poétikájához,
s pontosan elénk tárja az Isten halálát bejelentő Nietzsche után ki-
alakuló modern bizonytalanság egyik vetületét. A fájdalmas vissza-
emlékezés és az utópikus (keresztény) remény poétikus párbeszéde
hatja át a tintinnabulációs technikát (a konzonancia és a diszszonan-
cia e sajátos elegyét), amely a teljesség (a megváltásnak köszönhető
üdvösség) lehetőségének ígérteit nyújtja.

Zongoraóra a szomszédban

KEMÉNY ISTVÁN

Ha Eric Satie Gnossienne No. 1-ét

hallgatod a falon át

a szomszéd lakásból

a zongoratanárnőéből

akitől te is tanultad egykor

először végig

ötször a feléig

hatszor csak a végét

majd újra az egészet

de nem borzongatja a hátad

nem csal könnyet a szemedbe

se Eric Satie Gnossienne No. 1-e

se a gyerekkorod

akkor hiába jön be nővér

hiába mered rád

kiált ki folyosóra:

elveszítjük!

hiába rohannak ápolók

hiába hívják az osztályos orvost

mert elkerülhetetlen

hogy elveszítsenek

és te elveszítsed

Eric Satie Gnossienne No. 1-ét

és Eric Satie Gnossienne No. 1-e is

elveszítsen téged —

Az ápolók az orvosok

megállnak körülötted

és csak állnak

hallják a zenét a falból

és nézik tehetetlenül

az elkerülhetlent:

azt ahogy megunod

Eric Satie Gnossienne No. 1-ét —

Te kétségbeesve

nézed őket:

róluk olvasod le

hogy nincs segítség.

Nem épült semmi

1976-ban született. Költő, író. Legutóbbi írását 2020. 11. számunkban közzöltük.

Mindig zavarban vagyok, ha valahol azt látom a nevem mellett, hogy zenész. Persze ugyanez a zavar akkor is jelentkezik, ha azt látom: költő, író. Mehetnék még tovább és azt is mondhatnám, hogy e nevezetes zavar már akkor is felbukkan olykor, ha a pusztá nevetem látom leírva valahol. De eddig most nem mennék, noha ez utóbbi zavar mélyen összefügg az elsőként említett zavarral. Mindjárt az elején be kell vallanom, hogy nem vagyok zenész, noha zenével immár két évtizede foglalkozom kisebb-nagyobb intenzitással. Ez a zenével foglalkozás esetemben nem azt jelenti, hogy időközben elsajátítottam volna egy hangszer klasszikus megszólaltatásának műfogásait. Semmit sem sajátítottam el, ma éppen úgy nem tudok gitározni vagy zongorázni, mint húsz évvel ezelőtt. Furcsa módon leginkább nyolc-tíz éves korom környékén „értettem” a leginkább a zenéhez, akkor még kottát is tudtam olvasni, ismertem a hangok elhelyezkedését a furulyán. Azóta ez a kevéske tudásom is elveszett. Semmit sem tudok. A zene a legkorábbi emlékeimben is karakteresen jelen van már. Apám nagyon szerette a jazzt, volt egy szalagos magnója sercegő, interferenciáktól átjárt felvételekkel, amelyeket a Szabad Európa Rádióból vagy a Voice of America legendás jazz-műsorából vett fel a hatvanas és a hetvenes években. Ahogy ezt írom, valahonnan felbukkan egy név, Willis Conover neve, aki a Voice of America *Jazz Hour* című műsorát vezette évtizedeken át. Apámtól hallottam a nevét legalább harmincöt éve, azóta sem jutott eszembe. Gyerekkorom háttérzenéje volt Miles Davis, Bill Evans, Stan Getz vagy Oscar Peterson játéka. Hogy mennyire eltért ez a zenei atmoszféra a nyolcvanas évek elejének negédes slágervilágától, azt főleg akkor éreztem, amikor egy-egy barátom nálunk járt és egyáltalán nem értette, hogy mi az, ami a magnóból szól. Kínjukban röhögtek vagy úgy tettek, mintha nem hallanák, amit hallanak. Hamar el is terjedt, hogy az apám nem normális, ami annyiban tényleg nem állt messze a valóságtól, hogy az alkatából adódó erős introvertáltsága miatt eleve kilógott abból a nagyközségi közegből, amelyben életének jó részét töltötte. Jazz, erdő, William Faulkner könyvei, mindez egyáltalán nem illett bele abba a világba, amit alapvetően az igénytelenség és a műveletlenség uralt. Noha később engem is elnyelt a *Poptarisznja* című rádiós műsor címével fémjelzett zenei infernó, a mélyben mégis megmaradtak ezek a jobbára melankolikus zongorafutamok, szaxofonszólók és bőgőmenetek. Tudtam róluk, dolgoztak bennem. És már az elég volt, hogy ismertem a zenének olyan tartományait is, amelyekben egészen más szempontok az irányadók.

*

A csend felé tolt valami egész életemben, ezt most, negyvennégy év után tisztán látom. Korábban is sejtettem, tudtam erről az erőről, amely a gravitációhoz hasonló szelíd kérlelhetetlenséggel terelt az üres akusztikus terek felé. Az üresség akusztikáját leginkább az erdőben találtam meg, a Börzsöny középhegységi vadonjának bizonyos pontjain. Az üresség számomra soha nem volt egyenlő a semmivel, inkább valamiféle rend homályos sejtelmét jelentette. A rend jelenlétét a legritkább esetben érzékelttem az emberi világban. Az ember által még kevésbé háborgatott rejtett zugok viszont őrizték az emlékét. Van itt valami, amit az emberek mintha kiűztek volna magukból. Mintha nem tűrnék a közelükben, a lelkükben, halálra rémülnek tőle, gyűlölik. Így láttam ezt bő két évtizeddel ezelőtt, az erdőjárások legsűrűbb éveiben. Olyan nagyon másképp ma sem látom. A természeti tér hangjai a maguk időtlen, repetitív módján rajzolták körül azt a hiányt, ami foglalkoztatott. A madarak éneke, a patak zúgása, a szél süvítése a fák koronájában emlékek tűnt, miközben nem tudtam, mire kellene emlékezniem. Olyan emlékek, amelyeknek nincs forrása. Mintha már eleve emlékként születtek volna. A névtelen emberi lény, akivé ritkán, kitüntetett órákban váltam némelyik erdei „merülés” során, ezekre a természeti hangokra bízta magát. Vezessék valahová, innen el. Csak az foglalkoztatott, hogy milyen módon tudnám létrehozni azt a hangtáját, amelyben bármikor szétszóródhatok, mint az égerfák virágpóra a májusi levegőben. Ezeket a külön bejáratú hangtájakat kezdtem el építgetni sok éve egy öreg, viharvert gitárral és néhány effektpedállal. Olyasmi ez, mint amikor az ember minden cél nélkül elkezd követet rakosgatni egymásra a patakparton. Van egy pillanat, amikor tudom, hogy befejeztem a kövek ide-oda pakolását, noha szemmel láthatóan nem épült semmi. Semmi olyasmi, amit bármire is lehetne használni. Mégsem mondanám, hogy céltalan lenne. Ezek a lassan áramló, rétegről rétegre épülő hangfolyamok emlékeztetnek ugyan valamiféle zenére, de valójában nem azok. Talán szobrok inkább, illékony struktúrák, mint egy pillanatokig létező buborék felszínén az égbolt tükörképe.

Semmit sem tudok, ezt már írtam ugyan, mégsem mondhatok mást. A legtöbb, ami elmondható erről, hogy a hangok, a visszhangok, az önmagukba hurkolódó dallamtöredékek áramlása olykor visszavezet a gyerekkor magányos birodalmába, a fogalmak és a nyelv előtti időbe, amikor még alig különböztem egy fenyőtől vagy egy báránnyelvtől. És közben nézem magam, ahogy tükröződöm a buborék felszínén.

Holtnyelvi változatok

Dukay Barnabásnak

*Papírhajóról figyelni
a halkan halódó partot,
ahogy Isten mindent szépen
lecsupasztott már, alkot.
Egy őrangyal meg a felhőkből
hallgatja a tengert,
szemét behunyja, nem érti,
csak sajnálja az embert.*

[haiku1]
*a kivágott fa
lombja sötéten ragyog
ablakom előtt*

*Egy nap, amikor nem tudott már
megszólalni korábbi anyanyelvén,
elvesztett minden kapcsolatot,
akármi történhetett volna,
megszólalt benne
az arámi.*

*A holt nyelv, a very early music,
mintha rajta kívül más nem lenne.*

*Mert semmi nem ér véget,
és nem kezdődik el soha,
csak a benne, az általa, és
az innentől már nem az időben
hallható zene.*

*Mintha csak a csend és a némaság
a tökéletes(s)ég hullámmozgása lenne.*

[haiku2]
*sötéten ragyog
a kivágott fa lombja
ablakom előtt*

Mahler Dosztojevszkijt olvas

VÖRÖS ISTVÁN

„Mahler az örökkévalóság egyetlen alakzatát sem tekinti mulandónak.”
Adorno

*Mahler az örökkévalóság
egyetlen alakzatát sem tekinti
mulandónak.*

*Másképp mondvá:
Mahler az örökkévalóság
egyetlen alakzatát sem tekinti
maradandónak.*

*Az örökkévalóság nem
megmarad, csak nem lép
át a nemlétebe —
nem-mel egyszerűsítve:
átlép a létbe.*

*Vagyis se lét, se
nemlét, ahol élni
akarunk.*

*Amit meg akarunk ragadni
élve, nem bírunk
elengedni haldokolva,
és végre a keziinkben
tartunk holtan.*

Harangoznak

*Előbb megszólal a vékony harang,
aztán egy mutáló kapcsolódik be.
Az idő nem telik, csak előre lódít, de
a tegnapi, úgy érzem, néha ma van.*

*Néha meg egyáltalán nem találok
a múltból, ami meg kéne maradjon.
Ámulok a felbúgó, harmadik harangon,
mely öblös, mint az álom,*

*és végtelenbe nyit teret —
ha jön hozzá kis képzelet,
már ott a múlt, és itt van a jövő.*

*Percekig zúgnak a harangok.
Az Úr a létre mutat, hogy: „Maradj ott!”
Megkondul a kabát, nadrágszár és cipő.*

Lassulás

Sehr langsam. Misterioso

*Olyan kor kéne újfent,
milyet elmondott Mahler.
Vagy épp ilyen fut itt lent?
A kor alá ma más kell?
Nem szimfónia, csak csend,*

*ami persze sehol sincs.
Olyan kor kéne, Mahler,
milyet festeni mertél,
de nincsen régen rá hely,*

*de nincsen régen rá csend,
nem szabadság, csak rács-rend,
nem elnyomás — vagy épp az,*

*nem-forduló kerékagy,
egy apróság, de szép nagy,*

s az utcazajon átzeng.

Tavaszi Hadjárat

(regényrészlet)

1964-ben született Békéscsabán. Irodalomtörténész, kritikus, író, az SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszékének egyetemi docense. Legutóbbi írását 2020. 12. számunkban közöltük.

V. 2.

Ágota talán nem vette észre rajtam,

de elkezdtem öregedni. Ez nem szomorított el: új és kolosszális perspektívának tűnt öregnek lenni, mint az Isten. De azért — biztos, ami biztos — kifelé igyekeztem eltitkolni. Ezért aztán, amikor 1845 végén az újságokban megjelentek a Nemzeti Védegylet báljára szóló meghívók (háziasszonyok: gróf Keglevich Augusztá, báró Mezei Erika és Kossuth Lajosné Meszlényi Terézia Johanna), én a feleségemmel együtt igent mondtam a felhívásra. Ahogy elterveztük: Ágotának rókabőrből készült a télikabátja, abban ült bele a hatalmas magyar szánba, amit a Bezerédjek az ükapujktól örököltek, úgy szánkázott fel a férjével a szintén hatalmas és szintén magyar Pest-Budára. A Dunát masszív jég borította, fel egészen Visegrádig: ha akartuk volna, megválaszthattuk volna a fiatal Hunyadi Mátyást királynak.

A szervezők kibérelték az egész Vígadót. Meghordták virágokkal. Landereréknél táncrendet is nyomtattak. És aztán az eseményre bárki elmehetett, társadalmi rangjától függetlenül: az intézmény további tagokra vadászott, mindenki megkapta a maga díszes Védegyleti kitűzőjét.

Senki nem viselt gyémántból készült nyakékeket: jóból is megárt a sok. Különbben is, egy fiatal kisasszony legszebb éve zsenge kora, nincs szüksége mindenféle cicomára. A nők ujjatlan, kartonból készült, könnyű, uszályos ruhákat öltöttek magukra, kezükre pedig világos vagy fehér színű kesztyűt húztak. Az viszont nagy örömmre szolgált, hogy a mély décolletage megengedettnek számított a bálokban. Néha megnehezítette a beszélgetést a nőkkel. Majdnem minden nemzeti öltönyös, vitézkötéses, fehér mellényes és nyakravalós, vörös szegfűs férfi lehajtott fejjel adta meg a piros-fehér-zöld színű toaletes hölgyeknek a kíváncsi tiszteletet.

A terem tetejéről, nemzetiszín kötélén egy ezergyertyás csillár lógott le. Körben kétembernyi magas gyertyatartók, darabonként huszonnégy gyertyával — három óránként cserélte őket a szolgálómélyzet. A terem szélén kétemeletnyi erkély, zászlók és függönyök mind háromszínű. A főbejárattal szemben, a terem túloldalán kisebb ajtó, ott jöhettek be a szónokok. Hatalmas tükrök sokszorozták a fényt, az asszonyok szükség esetén, vagy annak híján bordó fotelekbe és zöld díványokba omlhattak bele.

A férfiakon bajusz és szakáll, hosszú haját majdnem mindenki a bal oldalán választotta el — furcsán mutathattam a csupasz arccal, és a parasztosan copfba kötött hajammal. Ez volt az én rodostói énem, évtizedeken át ilyen is maradtam. A nők frizurája pedig egyforma volt: középen elválasztották, és fejkendő, fejpánt vagy kendő alatt hátul körbefogták. E hajviselet alatt azonban jobban előugrottak az arcok szépségei, alighanem ez is volt a cél. Valahonnan egy zenekar szólt. Amikor megérkeztünk, éppen a Jó bort árul Sirjainé kezdetű kállai kettőst játszották. Beléptünk a táncba. Tömör szivar- és pipafüst, tömör izzadságszag. Jól esett volna némi szellőztetés.

A bál rendezőit akár kerítőknek is nevezhetnénk, ők mutatták be ugyanis egymásnak az azonos társadalmi helyzetű fiatalokat. Arra is ügyeltek, hogy egy leány se kényszerüljön petrezselymet árulni. Ez azokkal esett meg, akik senkit sem ismertek a bálban. Ugyanis tilos volt a tánc olyannal, akivel még nem mutatkoztak be egymásnak. A hölgyeket ugyanakkor árgus szemekkel követte minden hova garde de dames-ja vagy édesanyja, még akkor is (vagy leginkább akkor), ha épp egy fiatalemberbe karolva indult el sétálni. Persze erre nem nagyon adódott lehetőségük: még a buffet-be sem volt szabad kettesben menniük. A fiatalabb lányoknak, akármilyen jól is érezték magukat, egész este ügyelniük kellett megjelenésükre. Nem távozhattak kócosan, elszakadt ruhával, mert a felbomlott hajfodrozat, a foszlányokra tépett ruha alattomos és álnok áruló.

Az a férfi, aki két ballábas, a társaság réme, és feltehetően gyakori gúnyolódások tárgya. Minden fiatalembernek tiszteletet kellett mutatnia azon hölgyek irányába, akiket csúnyának talált — ellenkező esetben (aligha nem alaptalanul) gonosz lelkűnek találták. És különös volt az udvarlás is: a férfi észrevétlenül zsebre tette táncpartnere legyezőjét, s másnap egy szebb és jobb, értékesebb újjal lepte meg.

Az illemtankönyvek azt is meghatározták, miről beszélhetnek a bálban megismerkedő fiúk és lányok: csak semleges témák kerülhetnek szóba, mint az irodalom, a színház vagy a farsang. Veszélyes lett volna tehát egy igazi szerelemvallás. Pedig hát — kár szépíteni — az efféle bálokat elsősorban a hazai ipar védelme és a feleségkeresés céljából rendezték. Férjet azonban senki nem keresett: rám, az öreg Istenre, itt senki sem volt kíváncsi. Tovább roptam a kállai kettőt a feleségemmel, immár a Nem vagyok én senkinek sem adósa dallamára. Je vois que je vous fais peur, látom, megijedt tőlem, mondtá mögöttem egy nő. Nem csodálkoztam, hogy ezek a nagyon magyarok (ha tanulták, ha nem), néha-néha franciául beszélnek. Forgattam tovább a feleségemet.

Ágota még mindig gyönyörű volt, az én szememben bizonyosan az. Arra gondoltam, hogy nemsokára hatvan lesz. Hatvan éves lesz

ebben a nyomorult országban, de kimered belőle, föléje nő, meg sem érdemlik. Egy nőben vagy egy férfiban alighanem a csontszerkezete jelent a legtöbbet. A csontok váza, amit latinul sceletumnak mondanak. Nem értek az anatómiához, ahhoz sem értek. De Ágota testében olyan arányokat látok, a válla és a csípője, a karja és a lába, a koponyája és a dereka úgy viszonyulnak egymáshoz, hogy az engem örökös esztétikai élvezettel tölt el. A csontváz megsérülhet, de nem múlik el a kor növekedésével. Ágota most is úgy néz ki, most is ugyanolyan szép, mint lány korában volt. Itt táncol mellettem. Itt táncol velem. Nem tudom, hogy tudja-e, mennyire gyönyörű. Pörög a szoknyája. A feje mozgását a táncához igazítja. Voltaképpen egyedül mozog. Sok baj lehetett volna abból, hogy ennyire közel vagyunk egymáshoz, hogy ennyire kettesben vagyunk, itt, ezen az idegen földön. De nem lett baj, mert ő szabadon engedett engem. Úgy ragaszkodott hozzám, hogy semmiféle módon nem parancsolt meg nekem soha semmit. Próbáltam felzárkózni a magatartásához, de nem nagyon ment. Amikor nagyon erősködtem valamin, megsimogatta a fejemet és rám mosolygott. Ne félj Ádám, nem lesz semmi baj. Szabadságot adott nekem, és ezzel arra tanított, hogy én is engedjem el őt, úgy ragaszkodjam hozzá. Lassan, nagyon lassan, de beletanultam. Ezen az estén, 1845 telén, a Vígadóban talán már én is egyedül táncoltam. Egyedül, mégis vele.

Kitűnőek voltak a fényviszonyok. Egyszerű mozgásunk lelassult bennük, és én egészen közlelről nézhettem, ahogy a homlokkötője alól megindulnak finom izzadtságának apró csatornái. Egy részük vékony vonalban végigfolyt a szemöldökén, és aztán a cseppek a járomcsont oldalán csorogtak lefelé, másik részük az orra két oldalán csörgedezett, körberajzolta az ajkait, s csak ezek után egyesült a másik ággal. És hát közlelről nézhettem azt is, hogy a szeme olyan fiatal és erős, mint a nagyon kicsike gyereklányoké, de már körülveszi a szarkaláb, abba se marad, és a ráncok ezer és ezer vonallal rajzolnak bele az arcába, abba a gyönyörűbe, a külső felületen elkapta már őt is az öregség rettenetes, szőrös, fekete pókja; nem érdekel.

Azon a téli estén (odakint néma tömbökben szakadt a hó), a Nemzeti Védegylet bálján rengeteg volt a fiatal nő a Vígadóban, szépek és vonzóak is sokan. Néztem őket. Gyönyörűek voltak. Arcukon ott ragyogott annak a biztos és zajos tudásnak a fénye, hogy ők, bizony, soha nem fognak meghalni. Itt fognak élni ebben a gyertyafényes teremben, a karján annak a fiatal lovagnak, akivel éppen a táncot járták. A végén lesz valamiféle bealkonyulás, de a számukra bizonyos, arisztokratikus mennyországban bizonyosan folytatódik majd a tánc, a bál, a bensőséges egyesülés. Úgy vélem, Ágota soha nem gondolt semmi effélét. Fiatal korában, Rodostóban sem gondolta ezt. Mindig tudta a halált. Készült rá. Készült rá, pedig tudta, a földi élet olyan szemérmetlenül rövid, hogy egyáltalán nem ér-

demli meg, hogy bárki is foglalkozzon borzasztó rövidségével. Tudta, hogy vége lesz, mégis öröknek tartotta. Úgy élt, mintha örök lenne. Ezért engedett szabadon, ezért tett engem is szabaddá, hogy én is megélhessem ezt a végtelenséget.

Úgy pörgettem a páromat, ahogyan a takács az orsót. Hajlott volt már a kora, de a teste még mindig gyönyörű. Nem nevettek rajtunk, nem is sajnáltak, mindenki érezte, hogy mi ketten, ebben a hatalmas érzelemben erősebbek vagyunk náluk. Nálunk tovább tart, mi ketten tovább élünk majd abban a halálban, amit ők most semmiképpen sem ismernek még el. Ropták és ropták körülöttünk. De tudták, tudniuk kellett, hogy hiába az energieia: nem lesz elegendő ezen a táncplaccon.

Aztán a zene hirtelen véget ért. A zenészek elfektették vagy felállították az eszközeiket, elfogyasztották a megérdemelt frissítőiket. Szünet következett, legalább félórás, be is mondta az est egyik háziasszonya, már elfelejtettem, hogy melyik. Csend volt a teremben. Csak a halk lihegés hallatszott, és a zaj nélküli gyufának az a különös hangja, amikor a férfiak meggyújtják a szivart. Lassan elindult mindenki a buffet felé. Ennyit ér az energia. Erre gondoltam.

V. 3.

Szegény Ádám azt gondolta a nem-öregségről,

hogy az maga a fiatalság, egy megmaradt aranykor. Én azt hiszem, nem így van.

A Nemzeti Védegylet Báljára új ruhákat vettünk magunknak Budán. Úgy akartunk kinézni, mint egy igazi magyar házaspár. Elhajtottunk Velemérynéhez, megnéztünk mindent, ami magyar, magyar, magyar. Még egy retikült is találtunk, aminek, miként egy kulacsnak, finom lószórból volt a külseje, rézből a lakatja, Ádámnak pedig egy szép szablyát, amit egyáltalán nem lehetett kirántani a hüvelyéből, mert hát pengéje, hát pengéje az egyáltalán nem volt.

A magyaros stílusú ruhák eleinte kizárólag ünnepi alkalmakra készültek, süjtásokkal, zsinórozásokkal, hímzésekkel, csatokkal, prémeikkel díszítve, selyembrokátból, selyemből, taftból. Az udvari magyaros díszruha, amit később díszmagyarnak neveztek el, a férfiaknál tollas süvegből, zsinóros, süjtásos, prémmel díszített mentéből, atillából, szűk nadrágból, bokacipőből vagy sarkantyús csizmából állt. Elengedhetetlen kiegészítő: a szablya.

Az előkelő hölgyek jeles alkalmakkor pártát vagy főkötőt, fűzött ruhaderekukhoz buggyos ujjú inget, földig érő szoknyájukon díszes kötényt viseltek, lábukra szalagokkal rögzített lapos talpú selyem,

brokát vagy puha bőrből készült cipőt húztak. Az enyém kecskebőrből volt, erős színű hímzés díszítette.

A hétköznapi öltözködésben a nyugatias szabású viseletek mellett a díszmagyar leegyszerűsített, kevésbé díszes formái is igen divatosak voltak. A férfiak sötét színű, általában gyapjúból készült, atillából, nadrágból és esetenként rövid, zsinóros mellényből álló ruházatot hordtak. A nők egyszerűbb anyagokból varrt, fátyol és kötény nélküli zsinóros ruhákat viseltek. A jeles alkalmak ruhái ezeket a modelleket emelték egy színesebb és magasabb szintre. Hogy teljesen érthető legyek: én ugyanígy gondoltam el az öregség és a fiatalság viszonyát is. Az ember többnyire öreg. Csak néha-néha fiatal. És nem biztos, hogy kizárólag az elején.

Én is voltam fiatal. Aztán megöregedtem. Felvettem az öregség hétköznapi öltözetét, ez volt a ruha rajtam. Amit aztán egyéni vagy közösségi örömnapokon ünnepikre cseréltem. Ami azonban nem az ifjúság ruhája volt, hanem a köznapi ruhám ünnepi kiadása. Ezen a módon tért vissza a fiatalság, nem úgy, mint egy elmúlt és visszatért, hajdani aranykor.

Nem kell fiatalnak öltözni, öregkorban a fiatalnak öltözés nevetséges. Azt az életkort kell megélnünk és ünnepélyesen kinyilvánítanunk, amiben vagyunk. Ebben áll, szerintem, a fiatalság titka. Roptuk a kállai kettőst a Vígadó közepén, fáradhatatlanul.

A fiatalok tényleg szépek, képesek arra, hogy szépek legyenek. Én azonban csakis az én Ádámomat figyeltem. Fekete színű gyapjúból készült ruhanemű: atilla, nadrág, rövid, zsinóros mellény, s mindehhez egy fényes marhabőrscizma. Mosolygós bajusz, barna szemek villog. Otthon úgy öltözködött, mint akármelyik jobbágy. Most azonban felvette a bálra frissen vásárolt hétköznapi: neki az volt az ünnepije. Veleméryné naftalinban tárolta az áruit: Ádám annak a szagában táncolt, abban a bűzben szaporázta.

Vitézkötéses mellénye közvetlenül az ádámcsutkája alatt záródott — régen sokat neveltünk azon, hogy e testrésze elnevezésében benne van a keresztnéve. Vissza akart vágni. De nem jutott eszébe semmi. Nincsenek Ágota-kezdetű magyar szavak. Ezen is neveltünk. Most pedig izzadt ez az Ádám, verejtékének szaga lassan átítatta a naftalin-bűzt, átítatta a ruházatát, úgy csujtogatott. A lelkére gondoltam, az ő örök lelkére, mely bizonyosan üdvözülni fog. És aztán a testére, mely hiába ilyen erős még, lassan elhervad, aztán elenyészik a föld alatt, mégis teljesen az övé, mert a test, az is teljesen magántulajdon, és igazi.

Régen, azt hiszem, az volt az elgondolás, hogy csak a lélek az igazi, hiszen hát csakis az fog üdvözülni. A test meg csak egy elhanya-

golható tok, héj, hüvely, burkolat ezen e belső magon. A ruha pedig e ruha ruhája. Az is elhanyagolható. Talán a szobor-szerű síremlékek kezdték ki ezt a rendszert. Azokon a köveken maga a test van, a test ábrázolata, és általában ruhát is visel. Minek. A lélek már elszállt, egyedül a hit mondja meg, hogy merre jár, és hogyan is néz ki. Úgy gondolom, a test ennek az ábrázolhatatlan léleknek a földi jele. Ilyen volt, így nézett ki, amíg köztünk rá. Emlékeztek rá, ugye? Még öltözete is volt. Talán nem éppen olyan, mint amilyenben a sírkövén fekszik, de az a talár, egyenruha vagy vitézkötéses magyar atilla mégiscsak jelent valamit. Valójában ez lett volna a lelkéhez tartozó test illő viselete.

A Védegyelet télesteri bálján táncoltunk a Vígadóban. És én csak ezen a ponton döbbsentem rá, hogy ha Ádám, ne adja a Jóisten, meghalna, én olyan sírkövet emeltetnék neki, amin a teste olyan idős lenne, mint most, a ruhája viszont rodostói. Bőr papucs lenne rajta, szalavárdi, kaftán és turbán; nem lett magyarrá. Senki nem tudhatta, mire gondolok. Rezzzenéstelenül roptuk tovább.

A szervezés tökéletességét jól jellemzi, hogy a gyertyák épp a szünetre égték le csonkig. A vendégek kiáramlottak, nesztelenül bejöttek a szolgák a létráikkal meg a gyertyás ládáikkal, mi pedig egy füles díványról figyeltük a működésüket. Lihegtünk, szerettük egymást, nevetve számoltunk és szoroztunk: jól számolt-e Augustza, Erika és Kossuth Lajosné Meszlényi Terézia Johanna. Hat álló gyertyatartó. Mindegyikben huszonnégy gyertya. Az összesen száznegyvennégy darab. Az egyik szolga felállt a kétágú létrára, a másik meg adagolta neki a gyertyákat. Aztán a tizenkét szolga nekilátott a csillár felújításának. Lejjebb eresztették, körbeállták a lajtorjáikkal, gyorsan ürültek kifelé a gyertyás ládák. Ádám javaslatára fogadást kötöttünk arra, hogy a csillárban éppen száznegyvennégy darab leégett gyertya lesz — ő, udvariasságból, ezret mondott. Én nyertem, örömmel fogadtam a csókos nyereséget. És közben arra gondoltam, hogy a vas megyei népek hite úgy mondja, hogy a messzi mennyországban mindenkinek van egy gyönyörű, égő, aranyborítású gyertyája. Ameddig az lángol, addig él az ember. Mi, vajon, meddig élünk még. És hol. Visszamenekültem a csókunkba.

Nekem akkor már — akár a franciáknál vagy az angoloknál — cseresznyefából volt a teljes fogsorom. Kihullottak vagy kihúzták, bepótolták, nem nagyon érdekelt. Úgy gondoltam, a szerelem ezt az esztétikai és praktikus problémát is képes megszüntetni. Ádám csokol engem, egyáltalán nem érdekli, mi van vagy nincs az én szagtalan szájamban. Azt viszont, igaz, ami igaz, sokra értékelttem, hogy neki megvan mind a harminckét, hófehér foga. Ez őt se érdekelte nagyon, néha megmosta őket egy vizes szivaccsal, úgy gondolta, ez az ügy engem se foglalkoztat: nem ér föl a szerelmünkig. Én vi-

szont, a gyertyák cseréje közben, mégiscsak elgondolkodtam azon, hogy ha neki se lennének már saját fogai, akkor a csókon keresztül én is megpróbálnék-e eljutni az ő örök lelkéhez, amibe — tokok és burkolatok ide vagy oda — végeredményben még mindig szerelmes vagyok. Arra jutottam, hogy a lélek (bármilyen legyen is az), úgy képes felülírni a testi valóságot, ahogyan Szakmári Ádám felülírta annak idején a Mikes nevű kamarás leveleit: beleírta a hiányzó szerelmet. Újra visszamenekültem hát a csókunkba.

Háziasszonyaink jól számoltak. A szolgálak a hágcsoikkal és ládáikkal eltűntek. Egyedül ültünk a díványunkon. A Vígadó báltermét maradék nélkül bevilágították a friss magyar gyertyák — ahogy Ádám kiszámolta, mind a kettőszáznyolcvannyolc. Fűrödtünk a piros-fehér-zöld színekben, meg abban a különös, építészeti régiségben, ami gyökereivel még ennél is atavisztikusabb időkbe nyúlik vissza. Aztán lassan elkezdtek visszatérni a vendégek. Nekünk is innunk kellett valamit, és az én uram nem szeretett sorban állni.

A buffet-ben fiatal, mellényes férfiak szolgálták fel a Bajomi-féle pezsgőt meg a limonádét, és rajtunk kívül nem volt ott senki más, csak a három háziasszony. Egy egész üveg pezsgővel próbáltak elbánni. Menni fog, gondoltuk. Odabent épp egy politikus adott elő, maga Kossuth Lajos, derék ember volt, igazat is mondott, de ebben a pillanatban senkit sem érdekelt a beszéde: igyál magyar bort, foggyaszd a honit, nem kell az idegen áru. Azt hiszem, mondta Meszényi Terézia Johanna, még a Védegyleti dalból is idézni fog.

*Elfogadjuk, bármi durva,
Amit a hon méhe szül;
Bármi lány és bármi pompás,
Semmit, semmit e kívül!*

Már a harmadik pohár pezsgőnél jártunk. Ádám nem tudta magába fojtani egyszerű, de nagyon is felháborodott kérdését. Van a honnak — méhe? Jobb lenne, ha engem békén hagyna ez a fajta poesis. Gróf Keglevich Augusztá lassan, de határozottan emelte fel a fejét a pezsgőspoharából. Először idézett. Aztán ítélkezett.

Mennyek királynője, e világ jeles újjászerezője, végső könyörgéseimben a szentegyházat a püspökökkel, papokkal, az országot a néppel s az urakkal a te oltalmadra bízom; nekik utolsó istenhozzádot mondva lelkemet kezdedbe ajánlom.

Tisztelt uram. Ezt jelenti nálunk az a szó, hogy anyaföld. Nem Vaterland. Anyaföld.

Merthogy csak a honit, ugyebár.

Minden este

*a tévé marad a film lesz az élet
és úgy szeret bele
egy rég halott színésznőbe
mintha munkatársak lennének
együtt járnak esténként
moziba mintha a színésznő
is nézné őt hiszen rá néz
szép zöldeskék a szeme*

*ilyenkor elérékenyűl
tölt még egy kis vöröset
a film végét már nem
nem is látja a könnyeitől*

*apránként kinyomozza
hol temették el a színésznőt
mit színésznőt a szerelmét
iszonyú messze valahol
a francia tengerparton*

*ahol zöldeskéken
ringatózik a sós víz
a könnyek végtelenje
a végtelen szerelem*

*kimerevíti a képet
a távkapcsolóval
aztán hagyja tovább
issza borát most már csakis
francia vöröset santé édesem
viszlát holnap este*

Életjel

*Most csönd van
és egy pillanatra
úgy tűnik semmi
sem fáj épp
így aztán a csöndben
számba lehet venni*

*mi nem fáj ami
fájni szokott*

*A nyak a csuklyás izom
a jobb csípő
a bal is alkalmasint
a lábfej középcsontjai
mindkét oldalon
a térd apró szúrásokkal
a jobb váll roppanásai
és a kacska könyök
olyanokat roppan
a bal kar na az nagyon
a pattanó gyűrűsujj
a kézfejen egy búb
tetszett a sebésznek
de még hagyta nőjön
növéget is lassan
és furán sajog felfelé
a pulzáló izom
csak úgy jött de némi
magnézium segített
Odabent meg
mindenféle régiói
a testnek itt egy kis
kapirgálás ott némi
nyomás ami kóborol
farkcsont zsibbadása
csigolyák halk nyögése*

*Biztos nem teljes
ez a hevenyészett lista
mindegy a lényeg
most csönd van
bár ez a csönd is
kicsit gyanús már
végül is írogatok
szóval ez egy életjel*

Magyar Sztavroginok

SZÁVAI JÁNOS

Az Ördögök magyar recepciójáról

1940-ben született Budapesten. Irodalomtörténész, kritikus, műfordító, professzor emeritus. – Előadás-ként elhangzott a Dosztojevszkij születésének 200. évfordulóján szervezett *Dosztojevszkij kelet- és közép-európai olvasatai* című nemzetközi online-konferencián, amely a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karán került megrendezésre 2021. január 28–29-én.

A magyar komparatizmus megteremtője, a kolozsvári egyetem professzora, Meltzl Hugó, az 1870-es években indítja meg az *Összehasonlító Irodalmi Lapok* című többnyelvű folyóiratát. Itt fejti ki a Dekaglottizmus elméletét, amely szerint tíz kiemelkedő nyelv alkotja az európai kultúrát, úgymint a német, az angol, a francia, az olasz, a spanyol, az izlandi, a portugál, a holland, a svéd, s végezetül a magyar. A magyar idesorolása még megindokolható, viszont annál megdöbbentőbb a szláv nyelvek, s különösképpen az orosz kihagyása.

Ennek fényében nem meglepő, hogy a 19. század második felének nagy orosz regényei csak jelentős késéssel jelennek meg a magyar irodalmi tudatban. Igaz, a nyugat-európai recepció is jókora késéssel indul. Az áttörést ott Eugène-Melchior Vogüé 1886-os könyve, *Le roman russe* jelenti. A pétervári francia követség titkárának a műve, amelyet aztán 1908-ban magyarra is lefordítottak, egyszeriben a megkerülhetetlen nagyságok közé emeli Tolsztojt és Dosztojevszkijt. Ennek nyomán indul meg regényeiknek magyarra fordítása, de az első időben még nem az eredetiből, hanem németből.

A magyar recepció indítása elsősorban Szabó Endre műve. Ő fordította le 1908-ban az *Ördögöket*, akkor még *Ördögösök* címen. A regény először folytatásokban jelent meg a *Pesti Hírlapban*, majd a Légrády testvérek kiadójánál könyv alakban. A láthatólag nagy munkabírási Szabó egy egész sorozat orosz regényt fordít le a Légrády testvérek kiadójának számára. E fordításokat veszi át majd a húszas évek elején a Révai kiadó, ahol 1927-ben más címmel és immár a Tyihon-fejezetet is tartalmazva jelenik meg a regény: *Megmételyezettek. Sztavrogin Miklós gyónása*. Nyilvánvalóan ez az a kiadás, amelyet Pilinszky János több interjújában is emleget, s amelyet az 1930-as évek elején olvashatott.

Szabó Endre oroszból fordított, vagyis megtanulta a nyelvet, amelyről már, kárpátaljai születésű lévén, volt némi fogalma. Hézagpótló teljesítményét 1921-ben a *Nyugatban* Füst Milán méltatja. A szerkesztő, költő, regényíró Szabó ebben az időszakban a ruszista szerepével is megpróbálkozik, cikkekben próbálja felhívni a figyelmet az orosz irodalom kiemelkedő teljesítményeire.

A regény második fordítása 1943-ban jelent meg a Grill kiadónál, immár *Ördögök* címmel, a fordító Dancs Pál, az előszó Horváth Zoltán munkája. Különös, de érthető, hogy az 1948 utáni időszakban nem készült újabb fordítás. Ennek oka, hogy az *Ördögök* ideo-

lógiai problémát jelentett a kultúrpolitika számára. A regény fabulája ugyanis a Nyecsajev vezette anarchista-nihilista összeesküvést beszéli el. Az összeesküvők, árulástól tartva, megölik egyik társukat, Satovot. Ezt a históriát az olvasó első látásra az 1917-es forradalomhoz vezető bolsevista mozgalommal azonosíthatja. Ezért, hogy csak 1972-ben került sor egy új fordítás publikálására, amely Makai Imre munkája.

Érdemes egy pillanatra megállnunk a cím problematikájánál. Egy terjedelmes és bonyolult szerkezetű regényről beszélünk, amelynek értelmezését szorosan meghatározza a cím és a második mottó együttese. Ez a második, evangéliumi mottó a disznókba átment s azután a disznónyájjal a tóba fulladó ördögök történetét idézi. Szabó Endre a Károli Gáspárnál a Máté evangéliumában megjelenő ördögösök szót teszi meg címmek. A Dosztojevszkij regény mottója azonban nem a Máté, hanem a Lukács féle változat, amelyben — Károlinál — kizárólag az ördög szó szerepel, méghozzá többes számban. Vagyis maga a szerző, Dosztojevszkij, olyan irányba tolja a lehetséges értelmezést, amely eltávolít a paratextus által sugallt történeti-politikai megközelítéstől, vagyis az anarchista összeesküvők világától.

A második problémát a Sztavrogin Tyihonnál tett látogatását elbeszélő fejezet, s a fejezetben megjelenő, egészében idézett szöveg jelenti. Sztavrogin írásában bevallja, hogy megrontott egy tíz éves kislányt, majd tudatosan nem avatkozott közbe, amikor a lelki-furdalással küszködő gyermek a szomszéd szobában felkötötte magát. A botrányos történetet elbeszélő fejezet hiányzott az első orosz, majd szovjet kiadásokból, s magyarul is csak az 1927-es Révai kiadásban jelent meg először. Fontosságát jelzi, hogy címét a főcímhez társítja Szabó. Ugyanakkor ez a fordítás is pontatlan, hiszen az eredeti egészen egyszerűen a *Sztavrogintól* címet adja a fikció szerint háromszáz példányban kinyomtatott szövegnek; a gyónás kifejezés beiktatása olyan olvasatot sugall, amely nem feltétlenül áll meg.

A magyar értelmezések sorát maga Szabó Endre nyitja meg a *Képek az orosz irodalomról* című, hat fejezetből álló munkájával, amelynek két része a folyóiratban jelent meg 1922-ben, s amelynek egészét 1500 példányos füzetben hozta ki a *Nyugat*. (Tizenöt évbe telt, míg a példányok elfogytak). Ha abból indulunk ki, hogy a Dosztojevszkij-értelmezés két végpontja egyfelől a Bergyajev-féle leíró jellegű, filozofikus megközelítés, illetve a Bahtyin-féle, mindenütt polifóniát látó formai megközelítés, akkor Szabó Endre értelmezését kétségkívül az első kategóriába sorolhatjuk. Szabó úgy tartja nagyra a Dosztojevszkij-regényt („félelmetesen nagy regényét bizonyára a világ minden irodalmában ismerik”), hogy közben esztétikai szempontból erősen elmarasztalja. „Stilusa nehézkes, mondatai esetlenek, végtelen hosszúak, zsúfoltak, gondatlanok.” „Regénytárgyai szövevényesek, gubancoltak.” S ami még lényegesebb: „emberei... valamennyien egyformán beszélnek, t.i. a szerző nyelvén”.

Marad tehát „a lélektani analízis”, melynek nagyszerűségét, mondja Szabó, „egy orosz pszichiáter, egyetemi tanár” is elismerte, s marad a rendkívül szuggesztív eszmeiség. E tekintetben, mondja, az író pályája két részre tagolható, az elsőt, a haladó jellegűt „lassanként a szlávjánofilizmus és a miszticizmus” váltotta föl. „A helyes társadalmi életben keresi az ember üdvét. Szabadsággal és az egyesek tökéletesedésével ő nem sokat törődik. Tanítása szerint az egyénnek meg kell adnia, panasz nélkül föl kell áldoznia magát a közjóért, készségesen teljesíteni mindent, aminek segítségével Oroszország, a választott nép országa az ő hivatását, küldetését teljesítheti.” Az 1860-as évek közepétől kezdve, így Szabó, jellemzője „az agresszív reakcionárius irány”. Idáig ezt általánosságban érti, azután tér csak ki magára a regényre: „Az ördögösök c. regényben még erősebb a reakcionárius irány”.

1927-ben jelent meg a *Nyugatban* Laziczius Gyula tanulmánya, *Sztavrogin az Ördögösökben* címmel. A később nyelvészként ismertté vált Laziczius az orosz irodalom tipikus figurájának, a fölösleges embernek a trendjébe kapcsolja be a regény főhősét, vagyis Sztavrogin-t. Elemzése szerint Sztavrogin két számára egyaránt elérhetetlen pólus közt ingadozik, mármint a nihilista forradalmár Pjotr Verhovenszkij és a „vallásos és nacionalista” Satov között. Laziczius olvasatában „Sztavrogin passzív nézi az eseményeket, amelyeknek szálait az ördögös Verhovenszkij bogyozza és irányítja”. Vagyis hiába különbözik a regényíró művészete elődeiétől, Sztavrogin mégis csak utódja azoknak a felesleges embereknek, akik a történet végén szükségszerűen öngyilkosok lesznek.

Az 1927-es, az addig kihagyott fejezetet a szövegbe iktató regény megjelenés után egyre több írás foglalkozik Sztavrogin figurájával. Így például az *Erdélyi Helikonban* 1931-ben közölt Lakatos Imre cikk, amelynek a címe *Sztavrogin bűne — Dosztojevszkij bűne*, s amely André Gide-re mint tévedhetetlen forrásra hivatkozva, magának az írónak tudja be a Sztavrogin által elkövetett bűnt. Megindítva ezzel azt a sort, amely a regény legfontosabb elemének tekinti a Tyihonnak előadott rettenetes históriát.

Lakatos Imre neve még egyszer felbukkan a recepció történetében, de ezúttal csak homonímiáról van szó, egy másik Lakatosról, a nagynevű matematikai filozófusról, aki 1956 után Angliában futott be sikeres pályát. Lakatos nagy műveltségű ember, s egyúttal félelmetesen szuggesztív manipulátor; 1944-ben, mint egy nagyváradi illegális kommunista sejt vezetője, arról győzi meg társait, hogy a sejt egyik tagja, Izsák Éva árulásra készül, és hogy a feltételezett árulást csak azzal tudják elhárítani, ha megölik a feltételezett árulót. Megszavazzák, öngyilkosságra kényszerítik. Vagyis Lakatos a Sztavrogin szerepében, a tizenkilenc éves, pártfegyelemnek engedelmeskedő Izsák Éva a Satovéban. A történetről dokumentumfilm készült 1999-ben, *Ember vagy ördög, ki volt Lakatos Imre?*, Mérei Anna munkája.

Az 1948 után új fordításban megjelenő Dosztojevszkij-regények közül kétségkívül az *Ördögök* jelentette a legtöbb problémát az irodalmat elsősorban ideologikus szemszögből vizsgáló befogadók, vagyis a kultúrpolitika számára. De a másik oldalról tekintve is: az egyik lehetséges értelmezés szerint, amelyet magam is megfogalmaztam az 1990-es tavaszi félévben, amikor egyetemi kollégiumom témája volt az *Ördögök*, az összeesküvők ideológiája, vagyis annak a rousseau-i elvnek az elfogadása, amely szerint a szabadság mindenkinek kijár, s aki nem kér belőle, azt erőszakkal kell kényszeríteni annak elfogadására, szükségképpen hozza magával a forradalmi terrort. Az ideális társadalomhoz vezető út így, Nyikolaj Bergyajev szavával, a progresszió hullahegyein át vezet.

A korabeli hivatalos felfogás tehát szükségképpen azt próbálja bizonyítani, hogy a nihilista összeesküvők nem azonosak a marxista forradalmárokkal. Ez az elhatároló tagadás jelenik meg például Bakcsi György idevonatkozó írásaiban, vagyis *Dosztojevszkij világa* című 1970-es könyvében, valamint a regényhez fűzött 1971-es részletes jegyzeteiben. „Marx és Engels elítélte Nyecsjajev terrorisztikus és provokatív módszereit, *A forradalmár katekizmusában* rögzített teóriáikat, kimutatták, hogy ez az elmélet a ‘kaszárnnyakommunizmus’ egyik változatát készítette volna elő, és hogy Bakunyinnak és Nyecsjajevnek semmi köze nincs a forradalmi munkásmozgalomhoz.” Vagyis az *Ördögök*, mint a Nyecsjajev-ügy megregényesítése, nem jelenti a forradalmi munkásmozgalom elítélését.

A 20. század második felében, s azután a 21. században is, számos írás foglalkozik a regénnyel, így Király Gyula, Dukkon Ágnes tanulmányai. Különös figyelmet érdemel S. Horváth Géza elemzése, amely a korszerű irodalomtudomány eszközeivel élve értelmezi a *Tyihonnál* című fejezetet. Megközelítése irodalomnak tekinti az irodalmat. Hozzátennem, hogy a legfontosabb Dosztojevszkij-hősök mind írnak: Ivan Karamazov tanulmányt a bűn problematikájáról, azután a nagy inkvizítor történetét, Aljosa Karamazov megírja Zoszima sztarec életrajzát, Sztavrogin pedig a kis Matrjosa megrontásának és öngyilkosságának a történetét. A felsoroltak közül mind-egyik írás az írásban izgalmas problémákat vet föl.

A Tyihon-Sztavrogin fejezet mások számára is kiemelkedően fontos része a regénynek. Például a nagyszámú színpadra állítás közül a Vígszínház 1986-os előadásának, amelyet magam is láttam, s amelyről Reményi József Tamás közölt hosszú elemzést a *Színház* című lapban. „A híres-hírhedt regény adaptációjának vígszínházi előadásában is ez a nyitány, elébe dobva minden egyéb történéseknek. Dramaturgiai telitalálat. Sztavrogin hosszú monológban elmeséli ösbűnének történetét. Nem tépelődő vallomást hallunk, hanem egy önmagára ijesztően kívülről távolról tekintő ember tényrögzítését; nem is gyónást (Ascher Tamás igen átgondoltan, csupán utólag, hangsúlyozottan máshonnan, a nézőtér felől hozza be Tyihon atyát Sztavroginnal folytatandó hitvitájára), hiszen hősünk

— mint a későbbiekben láthatjuk, kíméletlenül ragaszkodik ahhoz, hogy elszámolnivalója egyes egyedül csak magával legyen. Sztavrogin feszült egykedvűséggel előadott monológja — rendezői-színházi remeklés, Andorai Péter fénykörből ki s bemozduló figurája halotti csöndbe dermeszti a színpadot.”

A korszak legnagyobb hatású közvetítője alighanem Török Endre, aki 1955-től közel fél évszázadon át volt a világirodalmi tanszék tanára, és előadásaiban, s még inkább félig-meddig zártkörű péntek délutáni szemináriumán elsősorban Tolsztoj és Dosztojevszkij művével foglalkozott. Az *Orosz irodalom a 19. században* című 1970-es könyvében, majd egy 1981-es tanulmányában jelenik meg *Ördögök* értelmezése. „Monumentális-groteszk látomásnak” minősíti a regényt, mint amely a Raszkolnyikov-problémát a forradalommal mint történelmi kérdéssel köti össze.” 1981-es *A pokol körei* című tanulmányában Török nyíltabban beszél; az összeesküvők, mondja, „Istenként emelik maguk fölé a hideg okosságú, ragadozó lényt, Sztavrogint”. Dosztojevszkij világa, Török Endre számára, maga a pokol, amelynek különféle körei léteznek: a legbelső, azután a közbülső, majd a külső kör, máshonnet nézve van a semmi pokla, az ész pokla, a szenvedély pokla. Az *Ördögökből* Török Endre (akár csak Camus) az emberisten, vagyis Kirillov figuráját emeli ki. Kirillov szerint, írja Török, „az egyén csak azzal bizonyíthatja szabadságát, ha maga dönt a halála fölött. Az élete nem tőle származik, viszont a halálát, amíg él, saját kezében tartja. Mindenkinek, aki a legfőbb szabadságot akarja, annak merni kell megölni magát, mondja. Aki csak azért öli meg magát, hogy a rettegést megölje, az rögtön isten lesz.”

Török Endre egyértelműen a Bergyajev-féle megközelítés híve. Némi túlzással azt is mondhatnám, hogy számára Dosztojevszkij, s még inkább Tolsztoj, az orosz vallásbölcseletről abba sorába tartozik, akiket 1988-ban megjelent kétkötetes munkájában, az *Orosz vallásbölcselet virágkorában* mutat be.

Török kapcsolatban állt Pilinszky Jánossal, igaz, ennek a kapcsolatnak a mikéntjéről nem sokat tudunk. Csak feltételezhetjük, hogy eszmecsereik során sokszor szóba került Dosztojevszkij, s a műnek az a fajta értelmezése, amely Török írásaiban megjelenik. Maga Pilinszky interjúiban többször is szóba hozza az *Ördögöket*, amelyet — egyébként Törökkel ellentétben — a leghatásosabb Dosztojevszkij regénynek minősít.

„Emlékszem, 12 éves voltam, rossz latinos, és jártam valakihez, egy olasz páterhez, aki latinra tanított. Mentem a Múzeum körúton, és egy antikváriumban láttam négy kötetet, négy nagyon silány kötetű kis kötet volt. 70 fillér volt az ára, az volt ráírva: Dosztojevszkij: *Megmételeyezettek*. Volt ennyi pénzem, bementem, megvettem, de éreztem, hogy ez a könyv nem való gyerekeknek. És főként, ha latinórára megy. Most térdnadrágom volt, és két-két kötetet bedugtam a térdnadrágomba. És ez egészen dosztojevszkiji volt; egy öreg

térnadrág volt, és mert a kapcsolója nem működött pontosan, a kötet állandóan ki akart csúszni, miközben Tacitust fordítottunk.

Hogy a véletlen és a kegyelem és minden hogy számít, tényleg ez életem egyik legdöntőbb olvasmánya volt, és már a Dosztojevszkij-kutatók is azt mondják, hogy ez Dosztojevszkij legérdekesebb regénye.”

Pilinszky először 1973-ban az *Élet és Irodalomban*, majd egy évvel később *Végkifejlet* című kötetében publikálja két Sztavrogin-versét. A két vers szorosan kapcsolódik egymáshoz, s akár úgy is olvasható, mint egy elliptikus narráció két szélső eleme.

SZTAVROGIN ELKÖSZÖN

„Unatkozom. Kérem a köpenyem.
Mielőtt bármit elkövetnek
gondoljanak a rózsakertre,
vagy még inkább egyetlen rózsatőre,
egyetlen rózsára, uraim.”

SZTAVROGIN VISSZATÉR

„Nem gondoltak a rózsakertre,
és elköverték, amit nem szabad.
Ezentúl üldözöttek lesznek
és magányosak, mint egy lepkegyűjtő.
Üveg alá kerülnek valahányan.
Üveg alatt, tűhegyre szúrva
ragyog, ragyog a lepkeábr.
Önök ragyognak uraim.
Félek. Kérem a köpenyem.”

Máshonnét tekintve: a két Sztavrogin-vers a *Tyihonnál* című fejezet újraértelmezése, más perspektívából való újraírása. Az *Ördögök* betétszövegében, vagyis Sztavrogin vallomásában, két terminus kap kiemelt fontosságot. „Akkoriban kegyetlenül unatkoztam”, írja egy helyütt az elbeszélő, egy másik helyen pedig arról beszél, hogy egy ízben szokásától eltérően pokolian félt. Unatkozom, félek. (Az unatkozás fontosságát már Török is kiemeli). Ez a két ige foglalja keretbe a vers-narratívát. Az indítás: „Unatkozom, kérem a köpenyem”, rendkívül koncentráltan rögzíti a helyzetet. A folytatásban aztán egy olyan metafora dominál, amely a regényben nem szerepel. A háromszor is feltűnő rózsza Dante felől tekintve nyeri el értelmét; a *Paradicsom* legtöbbször előforduló metaforája nyilvánvalóan Krisztus szenvedésére és kínhalálára utaló, a felidézett világ valódi dimenzióit kirajzoló mozzanat.

A második vers, a *Sztavrogin visszatér*, a két vers, a két pillanat közt történetekre, a kimondatlanra utal vissza: „elköverték, amit nem

szabad". Ennek a következményét írja le a folytatás, a lepke, a lepkegyűjtő, a gombostűre tűzött lepkék látványos képe. „Félek, kérem a köpenyem”, így zárja versét Pilinszky, nyitva hagyva a narratíva lehetséges folytatását.

Fuharosok című 1983-as regényében Esterházy Péter feltűnő, szinte provokatív módon idézi Pilinszky felütését: „unatkozom, kérem a köpenyem”. Sugallva, hogy a serdületlen kislány nézőpontjából és szavaiból összeálló történet feltehetőleg a Tyihonnak átadott iratban megjelent történet újraírása vagy parafrázisa.

A regény két változatban olvasható. Az 1983-as, vers módjára tördelt kiadás utal, az első Esterházy-kötetek szokása szerint, az intertextusokra is. Az 1986-os változat a *Bevezetés az irodalomba* című roppant méretű kötetben egészen sűrűn szedve, viszont mindössze tíz lapot elfoglalva jelenik meg. A továbbiakban a jóval erősebb hatású első kiadást veszem alapul.

A fuharosok, akik közül utóbb majd kiválik a Fuharos, lovaskocsin érkeznek. Két név hangzik el a történetben, az elbeszélő Zsófi-káé és a Marjenkának szólított anyáé. Az orosz név, feltehetőleg ugyanúgy a Márja becézése, mint a Matrjosa is, így összekapcsolja a szöveget a Sztavrogin-vallomással. A végtelenül naiv Zsófi kiles az ablakon, a spaletta félrecsapódik, a fuharosok meglátják a lány arcát, megállnak. A házban az elbeszélőn kívül az anya, a nővérek, férfi nincsen. A nők beleegyezők, Zsófi szüzességét azonban nem a neki tetsző félkegyelmű veszi el, hanem, miközben a szobában valóságos tömeges szeretkezés folyik, maga a Fuharos.

A történet első szintű értelmezése nem egyértelmű. Játsszódhat nyilván 1945-ben egy magyar faluban, és játszódhat háborús helyzetben, szinte akárhol, szinte akármikor. Egyértelmű azonban a kapcsolódás a beleegyező áldozat szemszögéből a Sztavrogin-jelenet-höz. Zsófi mondja ki, a többiek nevében is, azokat a reflexiókat, amelyeket az „elkövették, amit nem szabad” vált ki belőlük. Az unalom szó domináns szerepe mintegy logikusan vezet át Blaise Pascal *Gondolatai*hoz, amelyek itt az áldozat szájából hangoznak fel. Az ember állapota állhatatlanság, unalom, nyugtalanság, mondja Zsófi. Azután: a szórakozás elmulattat, s észrevétlenül vezet a halálba. Majd: mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.

Szabó Endre és Laziczius együgyű értelmezései után így jutunk el a század vége felé két izgalmas újragondoláshoz. Ami bennfoglalást is jelent: az *Ördögök* problematikája beletagolódik a magyar irodalomba. Akár Albert Camus *Közönye* Mészölynél, Kertésznél, Esterházynál, az *Ördögök* is a magyar irodalom része lett Pilinszky két versében és Esterházy különös erőt sugárzó regényében.

Ave Generosa

(Üdvöz légy Fenséges)

DOBAI LILI

1

O vis aeternitas
(Ó öröklét ereje)

Hildegard von Bingen laudes előtt

*hallom hajnalonta a fűszálak énekét
a hangok eggyé válnak a fénnyel
a Napba dúdolnak
fölfelé magasba
nem vágyakoznak
földi teljességük ragyog csak
csend és néma hangok nyelve
ignota lingua
összes fűszála a rétnek meghajol a
harmatcseppek zuhatagában
hadd éljek a te akaratodban*

2

O splendissima gemma
(Ó fényességes ékkő)

Hildegard von Bingen imája Máriához

*fényességgel áttetsző hegyikristály szoprán
melegen csillogó rózsakvarc mezzo
mélylila ametiszt alt a
csörgedező hegyi patak vizének
fodrain hangzásuk sok ezer dalt dúdol a
tavaszban fehér ruhád suhogását idézik
meg a hangok a hullámok lépteid ritmusát
igéző muzsikává változtatják ó
Fényességes Ékkő lépj be testem templomába
tedd tiédé a lelkem szívem olvadt fény legyen
vezesd szellemem hogy ne én legyek hanem a
Szentléleké veled együtt általad
Femina forma Maria*

O ignee spiritus
(Ó tüzes Szentlélek)

Hildegard von Bingen estefelé a rupertsbergi kertben

O aeterne Deus
Caritas
O aeterne Deus
Cum dilatato corde
O aeterne Deus

délután és est között tétovázik az idő
a naplemente előtti elvonuló fények
törésében jelzi az elmúlást a nap
miért ez a legnehezebb óra
Angyalok Királynője küldj mosolyt a
földre hogy szomorúságunk terelje
messze
szívünkben csak drágakő
fényzene hallatsszon tisztán
felemelve eszméltre

A VIGILIA KIADÓ ÚJDONSÁGA



KOVÁCS PÉTER
Pilinszky közelében

Kovács Péter művészettörténész második életrajzi kötete tartalmazza a szerző szinte minden, a családjáról szóló írását.

A *Pilinszky közelében* a második világháború előtti évektől a rendszerváltásig követi a szerző személyes életpályáját, beleágyazva az évtizedekig együtt élő nagycsalád történetébe. A szerény és szűkszavú, szépírói láttató erővel megírt történetek kirajzolják egy keresztény középosztálybeli család sorsát a változó, majd évtizedekig változatlan történelmi időben. Háború, fordulat éve, ötvenhat, Kádár-kor — és már csupán a szerző generációja számára: rendszerváltás.

Az emlékezés és a tudás átörökítése az „öregék” dolga, de nemcsak ez a természetes emberi késztetés indította Kovács Pétert a szövegek megírására és kiadására, hanem az a tény, hogy Pilinszky János is e család tagja volt. „Később aztán az a belátás is vezetett, hogy Pilinszky körül lehetnek olyan kérdések, amelyekre ma már rajtam kívül másnak nincs közvetlen rálátása” — írja a kötet bevezetőjében. A *Pilinszky közelében* megmutatja tehát azt a hátteret, amely meghatározta a költő életét is. Ára: 3.500 Ft

PALLÓS TAMÁS

Bali Jánossal

Bali János (1963) furulyaművész, matematikus, karnagy, az A:N:S Chorus alapítója és vezetője, komponista, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának docense, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Pécsi Tudományegyetem óraadó oktatója. 2012-ben DLA fokozatot szerzett zeneművészetből, 2017-ben habilitált a Pécsi Tudományegyetemen. 1998-ban az MTA pedagógus kutatói pályadíjában, 2002-ben Soros-díjban, 2010-ben Liszt-díjban részesült.

Emlékszik rá, hogy mikor vált igazán komolylyá, pályagyanyússá a művészi érdeklődése?

A jövőmet befolyásoló módon tizenkét évesen három meghatározó zenei hatás ért. Osztálytársammal, Laki Andrással — most radiológus főorvos — az iskolában megalapítottuk a Laki-Bali Jazz Bandet. Annak idején az óráközti szüneteket kettes oszlopba rendeződve, kötelező sétával kellett tölteni: mi mindig egymás mellé igyekeztünk kerülni és szájbőgőztük a slágereket. András bátyja, Laki Péter, a későbbi zenetudós akkor egy középkori zenére specializálódott együttesben énekelt, és elhívtak az egyik koncertjükre. Előtte szorgalmasan elolvastam a Szabolcsi Bence-féle zenetörténetben, hogy mit kell tudni Landiniről: május, szerelem, virágok... A koncerten aztán egyik üres kvintet hallottam a másik után. Frusztráló, ellentmondásos volt számomra, kérdéseket vetett fel bennem, hogy ami Szabolcsinak virágzás és szerelem, az nekem miért egy furcsa, szikár hangzású dolog. Következő impulzusként karácsonyra — anyám ötletéből, szép gyerekkori emlékeire alapozva — kaptam egy furulyát. Este nyolckor csöngetett az angyal, és megérkezett a hangszer. A rádióban az ünnepek alatt nagy szimfonikus remekműveket közvetítettek, 1975-ben Beethoven volt műsoron, és én már éjfélkor D-dúrban furulyáztam a 9. szimfónia Örömdóját — rájöttek, hogy van némi tehetségem a zenéhez. Az ünnepek után rögtön beiratkoztam a zeneiskolába furulyázni; fél év alatt két év anyagát végeztem el. A harmadik döntő hatás fizikus rokonunk, Blaszó Tibor részéről ért, aki — mint annak idején annyian — analóg szintetizátort épített otthon. Az elektronikus hanggal való bűvészkedés rettenetesen megfogott. Iskolásként én is forrasztottam tranzisztoros rádiót orosz germánium pnp tranzisztorokkal; elkezdtem áramkörökkel foglalkozni, izgatótt az elektronikus zene egésze. Ezek az impulzusok tehát tizenhárom éves koromig mind a zene irányába tereltek: akkoriban két kedvenc szerzőm Machaut és Stockhausen volt. Legelső, 1976-os kompozícióm egy elektronikus darab, amelyet magam forrasztotta oszcillátorokból, térbeli hangzásképként hoztam létre. Tavaly egy kiállításra újra elkészítettem ezt az installációt; s magam is meg-hökkentem, mennyire modern a formáját vagy éppen formahiányát,

repetitív minimalizmusát, hangzásképlet, térbeliségét tekintve: még most, majdnem hatvanévesen is vállalhatóan bizonyult ez a darab.

Hogyan és mikor vált annyira fontossá a matematika az életében?

Errefelé lejtett a pálya: általános iskolai versenygyőztesként a Fazekas Gimnázium matek tagozatán tanultam, majd mivel az Országos Középiskolai Tanulmányi Versenyen első helyezett lettem, felvételi nélkül mehettem az egyetemre. A matematikus szakon a jók közé tartoztam az évfolyamban, ott is maradtam az ELTE-n tanítani — a zene azonban ott is végig elkísért. Tanárom, Stadler Vilmos hatására elkezdtem barokk fuvolázni: nagyon vonzott ez a hangszer, a hangképzés módja, a hang érzéki valósága, szépsége. Különböző, akkor induló barokk zenekarokban fuvolyáztam, fuvoláztam. Egyetemista koromban tehát a „mozgalmi jellegű” barokkzenei élet kellős közepén találtam magam. A régi zenei berkekben kalandozva sokakkal együtt tudtam játszani, rengeteg tapasztalatot szereztem a zenei hangról, formálásról.

Akkoriban futott fel az Új Zenei Stúdió, és az Országos Filharmónia elindította modern zenei koncertsorozatait a SOTE új, Nagyvárad téri épületének aulájában; a Bartók Rádióban minden este 11 óra után kortárs zenei műsorok mentek, úgyhogy kortárs vonalon is bőven kaptam muníciót. Kurtág kamaraóráit rendszeresen látogattam, be-kérdézkedtem Wilhelm András modern zenetörténeti óráira, a sztár-tanárok zeneakadémián rendezett kurzusaira is beültem. Matematikából tényleg jó voltam, de az túl absztraktnak tűnt, hogy az életemet egy szobában éljem le, ahol egész nap csak ülök és gondolkodom valamin. Emberek között szerettem volna lenni: számomra létszükséglet a kontaktus, az, hogy a világunk érzelmi, érzéki oldalával foglalkozzam, arra reflektáljak. Kedveltem az ELTE-i matektanítást, de közben tettem az egyéb dolgaimat: zenetanárként is elhelyezkedtem, megalapítottam az A:N:S Chorust, reneszánsz miséket vettünk lemezre...

Nemrég Lovász László, friss Abel-díjas matematikus emlegette, hogy matekozás közben is zenét hallgat; mint mondta: mindkettő nagyon absztrakt, egyik sem foglatható össze szavakban. Mi a véleménye a matematika és a zene szeretetének misztikus, tudományos, logikai kapcsolatáról?

Az ókortól a barokkig, a 16. század végéig a zene mint tudomány, a hét szabad művészet, a *septem artes liberales* — ezen belül a quadrivium, az emelkedettebb, matematikai *arsok* — részét képezte az astronomia (csillagászat), az aritmetika (számтан) és a geometria (mérтан) mellett. Leibniz azt mondja: „a zene a lélek öntudatlan számolása”. Szent Ágoston szerint pedig „*musica est scientia bene modulandi*”, vagyis: „a zene a helyes moduláció tudománya”, és ki is fejt, hogy a *modulatio* azt jelenti, a számok által meghatározott módusoknak vetjük alá a zenét, így — a zene egyébként „alantas”, érzéki világhoz tartozó anyaga — a számon keresztül válik istenivé. Az *ars* az antikvitásban még inkább kézművészséget jelentett, ma pedig a „művészet” szóval fordítjuk és említjük különböző összefüggésekben. A reneszánsz végéig a zene matematikai *ars*nak számított, a kozmikus harmónia érzékek szintjén való megjelenésének tartották; hogy ma a zenét „kifejezőnek”, és azon belül is elsősorban érzelmkifejezőnek, hangulatfestőnek tekintjük, az a barokkal jelent meg.

Az emberekben különböző képességek, készségek rejtőznek, amelyek aztán esetleg meghatározzák leendő foglalkozásukat, társadalmi pozíciójukat. Az biztos, hogy aki hajlamos az absztrakt gondolkodásra, készségesen alkalmasabb lehet zenei kompozíciók létrehozására, a zenei előadások átlátására, a rendszerek áttekintésére. Képes különböző elemeket elhelyezni, összevetni, szembeállítani, és egyszerre több síkon gondolkodni. Persze ismerünk matematikust, aki nemcsak botfűlű, de lelki érzékenysége sincs a zenére, de fordítva is igaz: kitűnő zenészek nem rendelkeznek semmilyen matematikai készséggel.

A matematika az Ön számára adott bármiféle inspirációt, témát, ötletet a zenéhez?

A matematikát rendszeresen kitanulva erős absztrakciós képességet sajátítunk el. A gyerekkori számolásunk már önmagában absztrakció, de amikor halmazokra, főként végtelen halmazokra, határátmenetekre trenírozunk az agyunkat, az már tényleg az elvonatkoztatás határtalanságába vezet. Ez biztosan hatással volt arra, ahogyan a zenéről gondolkodom. Az a zene, amellyel előadóként legtöbbet foglalkoztam, a reneszánsz polifónia, abszolút a számolás bűvöletében él. Komponálás közben is sok matematikát használok, és az utóbbi években egyre több elektroakusztikus zenét írok, amelyben közvetlenül is szerepe van a matematikának. Hangszerfejlesztéssel, -tervezéssel is kísérletezem; mérnöki téren a hiányosságaimat a matematikai tudással igyekszem pótolni. Differenciálegyenleteket oldottam meg, nyomtatott áramköröket terveztem és forrasztottam: és ezt ugyanúgy hangképzésként élem meg, mint a fuvolázást. A hangszer, ami létrejött, egy furulya belsejébe szerelt apró mikrofonon keresztül vett hangjelet a zenész körül nagy körön elhelyezett hangszóróba továbbítja, virtuális panorámázással folytonosan mozgatja körbe-körbe. A pörgés sebességét és a hangerőt pedálokkal lehet szabályozni — ez az egész visszagerjed, és a gerjedést az áramkör kezelhető szinten stabilizálja. A létrejövő hangban a tér rezonanciája és a hangszertest belsejének rezonanciája együtt képez egy különlegesen szóló rendszert: rendkívül érzékeny a hang, óriási a dinamikai és hangmagasság-tartomány.

Ezek után főleg meglepő muzsikusi pályafutásában az a kettősség, ha tetszik, szélsőségség, amely éppen az írott zene kezdetéhez és a jelenlegi „végpontjához”, az elektroakusztikus performance-okhoz köti. Feloldható ez az ellentét?

A zenetörténet egésze érdekel. Annak idején húsz éven keresztül a Schola Hungaricában gregoriánt énekeltem; vezényeltem Beethoven- és Schubert-szimfóniákat, Schönberg *Pierrot lunaire*-jét, és számos kortárs zenei ősbemutatót. Minden izgat, az is, ami az említett „végletek” között van, de sohasem éreztem, hogy ezek külön világok lennének. Egy elektroakusztikus darab esetében pontosan úgy érdeklődöm a hangok iránt, mint egy teljesen más típusú, klasszikus kompozíciónál: nem látok lényeges különbséget abban, hogy az egyik darab éneklésen szólal meg, a másik meg, mondjuk, hangszórókon. A régi szerzők nem régiségként foglalkoztattak, hanem azt figyelem, hogy itt és most hogyan szólítanak meg: a 14. században élt Guillaume de Machaut például a korát messze megelőző, modern művészegyéniség volt, öntudatos, avantgárd művész, akihez ha-

sonlókat majd csak a 20. században látunk; a térteremtő bátorság, amivel ő nyúlt a kor adott zenei anyagához, bámulatos.

A komponálás terén egyre inkább az elektroakusztikus zene felé fordult. Ezt találja az önkifejezés legjobb formájának?

Komponistaként egyszerűen foglalkoztatnak különböző művészi problémák, aztán abból vagy lesz darab, vagy nem; az ember játszik bizonyos anyagokkal, és ezekből időnként alakul valami. Ez főleg egy belső gondolkodás; de hogy ez önkifejezés-e, az kevésbé érdekel. Előfordulnak hirtelen felmerülő feladatok is. Tavaly például, még a járvány előtt, a Pázmány Egyetemi Kórusral egy nagypénteki passió-előadásra készültünk: gondoltam, elővesszük Giaches de Wert korábban megtanult szép, ötszólamú passióját. Csütörtökön lett volna az első próba, szerdán este elővettem a kottát, és akkor láttam meg, hogy ez egy Márk-passió, nagypéntekre pedig János kell. Hirtelen nem találtam olyan könnyű reneszánsz passiót, amit a kórus meg tudott volna gyorsan tanulni, így nyolctól éjfélig megírtam a turbákat. A késő-reneszánsz stílust ismerem, a kezemben van, úgyhogy éltem az „alkalmazott zeneszerzéssel”. A járvány miatt végül online vettük fel a darabot.

Valójában minden komponálás alkalmazott zeneszerzés. Januárban a FUGA Budapesti Építészeti Központban, a CentriFUGA zeneszerzőcsoport koncertjén Szűcs Dóra táncművésznek készítettem egy zenei performance-t. Egy körvonalat ragasztottam a padlóra, közepén egy fuvolista játszott, a táncos pedig a körön mozgott. Amikor az óramutató járásával egyező irányba, akkor a zenész odafelé játszott a kottát, amikor pedig a másikba, akkor visszafelé. A *Scratch* címet adtam neki, ami hip-hop-stílusból ismert ide-oda forgatott lemezre utalt. Fölfelé tartó és megfordított skálákból áll. Amúgy ebben is volt egy csomó számolás, kalkulálva, hogy mennyi idő alatt ér körbe a táncos, milyen hangsűrűséget, mekkora hangközöket írjak.

Előadóként, illetve oktatóként, a Pázmány BTK docenseként mit gondol az egyház és a barokk zene kapcsolatáról? Úgy tűnik ugyanis, hogy a sokszor külsőséges, színpadias, „álperspektívás” barokk még élvezi az egyház bizalmát, a későbbi korok zenéi, Mozart, Haydn után már nagyrészt „gyanú alatt” állnak és kívülről esnek az intézményes érdeklődésen.

A reneszánsz és a legmodernebb zene iránti elragadtatásomnak már hangot adtam, de nagyon szeretem a barokk zenét és a barokk építészetet is. Egyetemistaként tört ki rajtam a barokk építészeti mánia: szisztematikusan bejártam, rajzoltam, fényképeztem Budapest barokk templomait. Egyszer Rómában napokig csak a római barokkal foglalkoztam, végigjártam minden lényeges helyszínt. A barokk dinamizmusa, túlhajtottsága lenyűgöz. Kétségkívül teátrális, de a színház is közel áll hozzám: a teátrum a görög tragédiáktól kezdve szent dolog. A barokk teátrum mögött két fontos tényező áll: a *passio*, ami nemcsak szenvedést, hanem szenvedélyt is jelent, és a *miraculum*. Keresztlányom harmadik születésnapjára készítettünk egy papírbábszínházat, amit kis előadással adtunk át; a rögtönzött darab végén a bábok nyújtották át neki a virágot. És nem mert odajönni! Látott minket, de olyan módon teremtett csodálatos illúziót számára a színpad, hogy lecövekelt. Ez a *miraculum*, a csoda, ami ott van az egész mögött. Mind a *passio*, mind a *miraculum* nagyon mélyre vezet.

A barokk valóban biztonságos távoli múltnak tűnhet, aranyozott, csillogó, elegáns — de engem a belső feszültségei érdekelnek. A ba-

rokkot úgy tanítom a hallgatóimnak, hogy először fölrazom őket a manierizmussal, látványos manierista képeket mutatok nekik: elképesztő festmények és írások születtek abban a korban. A barokk indulása az Orfeusz-támájú operákkal azt mutatja: a zenének akkora ereje van, hogy a halállal is képes szembeszállni. Monteverdi *Orfeó*-jában Orfeusz búcsúja, leszállása az alvilágba („Tu se’ morta, mia vita”) olyan expresszív zene, amely még a horrorfilmekben edzett fiatalokat is megüti. A barokk reprezentatív voltával szemben mindig az expresszív és intenzív benső tartalmát hangsúlyozom.

Pár évvel ezelőtt szintén a CentriFUGA csoportnak volt egy koncertje *A barokk fordulat* címmel, melyben engem is felkértek egy darab írására. Jóllehet külön-külön érkezett a megkeresés, teljesen véletlenül végül a saját csembalózó feleségemnek, Pétery Dórának írtam meg. Ő lelkes előadója az instrumentális színház műfajának, a doktori dolgozatát Mauricio Kagelről írta; ő mutatta be itthon Kagel *Rezitativarie für singende Cembalistin*-jét. Én egy „à la Kagel” hangszeres színházat csináltam, ami Descartes körül forgott. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a barokk nem csak a „tekervényekről” szól. A természettudományok születésének, a felvilágosodásnak is időszaka, a differenciál- és integrálszámítás, Newton és Leibniz kora — Descartes problémái máig meghatározók.

Az ellenreformációnak milyen szerepe volt a kulturális folyamatok alakulásában?

Ez egy rendkívül izgalmas és összetett kérdés, óvakodnék itt a gyors és sommás megállapításoktól. Az egyház élete kezdettől fogva a működést, a teológiát és a szellemi életet érintő vitákkal volt tele. Luther felvetései nem voltak előzmény nélküliek — de ahogy ezekre az ellenreformáció keretében a katolikus egyház reagált, tragikus következményekkel járt. Egy ilyen típusú szakadásra nem volt feltétlenül szükség. Bár az ellenreformáció során sok minden letisztult, a katolikus egyház rengeteget veszített korábbi szellemi potenciáljából: ha csak a zenei, liturgikus vonzatot nézzük, azt láthatjuk, hogy a kereszténységnek óriási aurája volt, a szigorúan vett vallási és hitélet és a teljes szellemi-kulturális közeg között természetes, lélegző kapcsolattal. Ebben a tág környezetben a Trentói zsinat előtt a zene is sokkal közelebb érhetett a vallási élethez. A Tridentinum azonban igyekezett minden olyan elemről megtisztítani a liturgiát, ami kicsit is emlékeztette a protestantizmusra: a dallami és szövegrepertoárt, ami egy misében vagy zsolozsmában elhangozhat, leszűkítették, például a szekvenciákat négy kivétellel kihajították; a gregorián dallamokat igyekeztek minél inkább egységesre, könnyen énekelhetővé faragni, néha az eredeti megszüntetésével. A *Salve Regina* régi dallamával szemben ekkor született a ma közismert dūr-pótlék, hogy énekelhetőbb és egyszerűbb legyen. Megalakult a híres római bizottság, amelybe Palestrinát is felkérték, aki aztán végül nem vett benne részt; elindultak a „megújított gregorián” nyomtatott Medicea-kiadásai. Ezzel a hatalmi központosítással ugyan a liturgia egységesebb lett, kirajzolhatóvá vált valami „sajátosan katolikus”, de az

a művészi aktivitás, amely tápláló háterszágként szolgált a liturgiában, nagyrészt elsivárosodott, majd el is tűnt. A Luther és társai által felvetett problémák némelyikére ugyan megoldások születtek, de a zenei, művészeti élet egésze sokat veszített.

A középkorban az emberek még a klérustól a szentélyrekesztő által elválasztva, kívülről hallgatták a misét. Hallgatták, nem vettek részt benne. A protestánsok bevezették a népéneket, a népnyelvi liturgiát, ami óriási többletet jelentett, hiszen a hívő közösség bevonódott a liturgiába, ugyanúgy, mint a korai századokban. Luther szándéka szerint a népének fontos közösségkovácsoló lett. Ám Luther a zene elé egy másik célt is kitűzött: azt, hogy a zene ábrázolva, egyfajta *biblia pauperum*ként tegye transzparensen felfoghatóvá, érzékileg jelenvalóvá Isten Igéjét az írni-olvasni nem tudóknak — a Bach-kantáták léte itt gyökerezik, a lutheri zenei szentírásmagyarázat szerepét töltik be. A hasonló szerepű kis motetták, concertók a korai barokk idején még a katolikus gyakorlatban is megvoltak, de aztán a 17. században két egymást követő pápai rendelet ezeket kitiltotta. Fokozatosan egyfajta művészetellenes álláspont alakult ki, amelynek következtében az egyházi zenében csak a miseordináriumok és a népének maradtak meg. Minden szellemi érték és művészeti szempont elé került, hogy a dallamok a hívek számára könnyen énekelhetőek legyenek, és „áhítatot keltsenek” — de hogy az mi is!?

Az egyházi zene kérdése közben nem hagyta nyugodni azokat, akikben egyszerre van vallási és művészi érzékenység. Itthon Dobszay László részéről — külföldi párhuzamokkal — történt egy kísérlet arra nézve, hogy a gregoriánt valamiféle népénekké alakítsák, de ez olyan forma, amely soha nem létezett. A középkorban a nép nem énekelt gregoriánt, az a klérusé volt, s azon belül is differenciálódott: a kórus kapta az egyszerűbb részeket, a nehezebb, igényesebb gregorián-tételeket, az Alleluja-verzusokat, a nagy offertóriumokat szólisták énekelték. Azt gondolom, hogy az egyházi zene kérdése voltaképp az egyház és a művészet kapcsolatának a kérdése: a 19. század végén, 20. század elején a művészet olyan súlyú egzisztenciális kérdezővé növekedett, amivel már csak párbeszédbe lehet lépni, nem lehet hatalmi szóval beosztani valami feladatára.

A kulturális törés hátterét, okát alaposan összefoglalta, de ez még mindig nem magyarázat arra, hogy az egyház miért nem tud mit kezdeni azzal, ami a zenében a bécsi klaszika után történt?

Többrétű társadalmi folyamatról van szó. Mozart és Haydn még feudális főurak és főpapok udvartartásához tartoztak. A miséik — folytatva a középkor végétől fönnálló hagyományt — afféle szocioliturghikus termékek, amelyek a társadalmi reprezentációt és az istentiszteletet egyaránt szolgálták. A hivatalból vallásos főúri feudalizmus megszűntével ez a műfaj kiesett; a 19. században már nem létezett az a fajta vallásos arisztokrácia, amelynek igénye lett volna rá.

De ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a Bach-fiúk, Mozart és Haydn is szabadkőművesek voltak. Azok a szellemi kapcsolatok, amelyek egymáshoz fűzték a kor művészeit és gondolkodóit, kiszorultak az egyházból, így új közeget igyekeztek keresni maguknak; ebben meg-

jelent a társadalmi szerepvállalás, és kialakult egy spirituális kontextus is. Később, a 19. század végén pedig szinte az összes jelentős zeneszerző teozófus volt, a 20. század elején pedig az antropozófia szívta magába ezeket az elméket. Szerettem Ghislain Lafont francia bencés teológust, aki *A katolikus egyház teológiatörténete* című könyvében éles kritikával illeti, hogy az egyház a hitéleti egység fönntartása érdekében elzárkózik a mélyebb szellemi kérdések boncolásától. Úgy fogalmaz, ha a katolikus egyház a reformáció idején tágasabb és rugalmasabb lett volna, akkor most például lehetne egy Hegele. A nagy gondolkodók, alkotók kiszorultak az egyházi szellemi élet holdudvarából. Nem várhatjuk el a protestánsoktól, hogy mindazt, amit a Trentói zsinaton éppen a protestánsokkal szemben mint „sajátosan katolikus” fogalmazott meg a katolikus egyház, kérdés nélkül magukévá tegyék. Nem fog menni: ha ökumenizmusban gondolkodunk, tudomásul kell venni, hogy megtörtént a törés; e törés létét pedig katolikus részről is elfogadva meg kell próbálni áthidalni azt, akár bizonyos elemek föladása árán. Ugyanígy bekövetkezett a hasadás a művészetben, amely a 19–20. század folyamán a súlyos kérdezés fórumává nőtte ki magát — itt jegyzem meg, hogy Nietzsche utolsó művével, *Az Antikrisztussal* maga is része a keresztény kultúrának, méghozzá nagyon fontos része, még ha adott esetben éles szembenállást fogalmazott is meg. A föltett kérdésekkel az egyház nem tud mit kezdeni: sajnos nem elég azzal az igénnyel fellépnie, hogy ő adja meg mindenre az érvényes választ. Kell a körülvevő közeg, a dialógus.

Életem során többször megtapasztalhattam, hogy a személyes viszony mélysége, a megszólítás és megszólíthatóság intenzitása teljesen független a vallási meggyőződéstől. Nem érdekel, hogy az adott zeneszerző mit mond magáról, a magatartása, az alkotás üzenete hívőbb lehet a hívónél. Ahogy például a deklaráltan ateista Bartókot hallgatva is metafizikai és transzcendens érintettséget tapasztalhatunk. Nem kérhetjük számon a szerzőket, és nem is várhatjuk el tőlük, hogy értékrendi egyetértésükről verbálisan nyilatkozzanak meg.

Felvételeket készített többek között Jacob Obrecht és Alexander Agricola miséiből, kórust vezet, vezényel, tanít, templomi szolgálatot lát el... Mindez a békés és nemes hagyomány világa. De az Ön zeneszerzői szempontjából nézve, és az eddig elmondottak alapján, beszélhetünk érvényes, értékelhető új kortárs

Megvan a kontinuitás ezek között, hiszen ahogy utaltam rá, tavaly megírtam azt a passiót. Használati zene, amelyre ott, akkor, abban a szituációban szükség volt. Jött egy helyzet, amelyet zeneszerzőként a legjobb tudásom szerint kellett megoldanom. Zeneszerzői megoldásait tekintve olyan darab, mintha 1600-ban írták volna. De teljes zeneszerzői szabadsággal élve állítottam magam elé a követelményeket; szempontom volt, hogy énekelhető legyen, az egyszerűségében is összefogott és differenciált — egy mai feladatra született mai megoldás, a stíluskövetéssel-stílusidézéssel együtt is egy abszolút kortárs mű született. Az életművemnek nemcsak vállalható, hanem kifejezetten vállalt része lett, együtt az elektronikus hangszerrel.

A szigorú értelemben vett egyházi zene, ahogy szó volt róla: a mi-seordinárium és népének. Életszerű kérdés, hogy egy zeneszerző ma vajon nekiáll-e újabb miseordináriumot írni. Meg kell mondanom, már

egyházi zenéről, vagy inkább csak „stílusgyakorlatokról”?

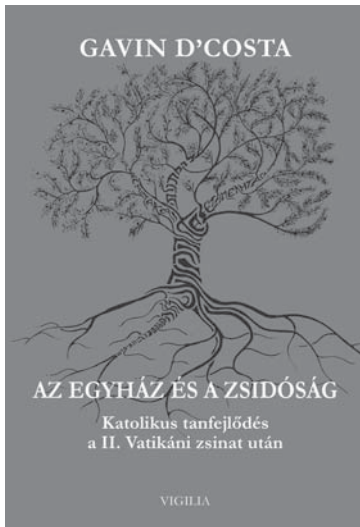
nekem is eszembe jutott, de még nem csináltam meg. A lélegző, élő szellemi légkörnek a visszaadása viszont, amely arról is szól, hogy az egyházzene ne merüljön ki abban, ami a misén elhangzik, nagyon is foglalkoztat. Kezdve azzal, hogy például egy templomhoz tartozó egyházi kórusnak milyen lehetőségei nyílnak, mit vállal fel, milyen egyéb kulturális megnyilvánulásai lehetnek... Mert nem mindegy, mi történik, mondjuk, az áldozás vagy a felajánlás ideje alatt, amikor még elhangozhatna egy-egy motetta. Ahogy az sem mindegy, mi történik a mise előtt és után a templomokban. Az áhítatnak különböző formái vannak. Az új avantgárd a német protestánsoknál a '70-es években elképesztő módon talált kapcsolatot a hitélettel. Volt olyan istentisztelet, amelyen Mauricio Kagel és Karlheinz Stockhausen prédikált. Előfordult, hogy egy szertartás alatt a szószék előtt oltárt fabrikáltak; fűrőgép, körfűrész, csiszoló... Akik odamentek, és részt vettek az istentiszteleten, a direktórium alapján elolvashatták a napi textust, ismerték a fő énekeket, de az igehirdetésből alig hallottak valamit, és a fűrész-faragás „élményével” távoztak. Ugyanakkor ez egy elképesztő szimbólum, ami megmutatta: miközben a méltó körülmények megteremtésén munkálkodunk, elvész a lényeg.

„Békés és nemes” hagyományt nem ismerek: minden korban szenvedés, halálfélelem, ezek legyőzésének kísérletei vannak. Minden régi dologból az itt és most megszólító érdekel: az, ami felmutatja a mai problémák régi gyökereit. A mai világ a kényelmünk kiszolgálásáról szól, amelynek jegyében belefulladásunk a nejlonzacskók tengerébe, kirtják a trópusi őserdőket, a kényelmünkért felelős gépek zajai elfoglalják a hallástartalmunk alsó harmadát. A hitéletben ugyanezt a kényelmet tapasztaljuk. Azt várjuk, hogy a templomban megkapjuk az előre csomagolt áhítat-csomagot, a kis lelki keneteket. A megszólító, problémákat, kérdéseket felvető közeg viszont hiányzik. Pedig látjuk, az emberekben óriási a spiritualitás iránti igény, rituális és szellemi értelemben egyaránt. Évekkel ezelőtt olvastam valahol, hogy itthon ma nem is elsősorban a tudományos ateizmus jelent veszélyt a kereszténységre, hanem az újpogányság feljövetele. Szociológiai tanulmányok szólnak az újpogány szertartások terjedéséről. Ez azt mutatja, hogy az embereknek elképesztő ezotéria- és rítusigényük van. Ezen igényeket a kereszténység a legjobb értelemben kiszolgálhatná. Csak meg kellene tudni hallani, hogy mit kérdeznek a betérők; a válaszok pedig nem merülhetnek ki azonnal betolható panelekben. A vasárnapi templomba járók kényelemigénye és a klérus óvatossága, félelme — „jaj, nehogy valami rosszat mondjak” — bezár, ahelyett, hogy igazi szellemi-lelki közösséget teremtene. Dolgunk van ezen a téren, hogy oldjuk ezt a merevséget és visszahozzuk a párbeszédet. Nagyon jó példa a *Pannonhalmi Szemle* és az *Arcus Temporum* fesztivál. Az egyház különböző szellemi adottságú, igényű és képességű emberek közössége. Létkérdés, hogy ne lefelé nivelláljon, mert azokkal is érdemi dialógust kell folytatnia, akik magasabb igényekkel lépnek fel. Akkor is, ha nem könnyű, megoldandó problémák kerülnek elő.

A beszélgetés során többször érintette a performance-okat. Alkotóként most leginkább a zenei kísérletezések motiválják?

Tavaly januárban mutattuk be a zongora-harmonika kettősversenyemet, amelyben a zenekart — egy térbeli hangszóró-rendszerben virtuálisan mozgó — rovarhangok alkotják. E három éven át tartó projekt többek között rovarhangok fölvételéről és használhatóvá tételéről is szólt. Nagyon érdekes volt belehelyezkedni a rovarlétbe: visszalassítva például érzékelhetjük, hogy egy rovar hogyan kanyarodik, miként manőverez a szárnyával. Különös tapasztalatokat hozott a velük töltött három év. A térbeli mozgás, a körköröség már a legkorábbi darabjaimban is megjelent, és továbbra is erősen foglalkoztat. Most egy új darabon dolgozom: az elektronikus térben virtuális tükröket helyezek el. Az előadó nem kottából gyakorolva, azt lejátszva adja majd elő a darabot, hanem földeríti, hol vannak és mit csinálnak ezek a virtuális tükrök. Eljátszik valamit, amit aztán a darab egy későbbi pontján váratlanul eltorzítva, visszafelé, föltranszponálva hall vissza. Az előadónak a gyakorlás során kell feltérképeznie e terepet, és feladata, hogy ebből minél érdekesebb produkciót hozzon létre. A matematika világa, a térbeliség problémái, a kérdés és a megismerés fontossága ebben a művemben is megjelenik.

A VIGILIA KIADÓ ÚJDONSÁGA



GAVIN D’COSTA

Az egyház és a zsidóság

Katólikus tanfejlődés a II. Vatikáni zsinat után

Az elmúlt hat évtized során olyan folyamatokat lehetett megfigyelni a katolikus gondolkodásmódban, amelyek kibontakozásához máskor évszázadokra volt szükség. Valóságos tanfejlődés ment végbe, mégpedig a zsidó néppel kapcsolatban. A kiindulópontot az a felismerés jelentette, hogy a zsidó néppel kötött isteni szövetség visszavonhatatlan. Idővel az is egyértelművé vált, hogy a bibliai kor után sem veszítette hatályát, azaz a kereszténység sem érvényteleníti. De mi mondható el akkor keresztény nézőpontból a zsidó szertartásokról, amelyekkel a szövetség népe kifejezi hitét? Hogyan ítélt meg, hogy Isten földet ígért a zsidó népnek? És vajon végezhető-e keresztény misszió a zsidók körében?

A könyv történeti összefüggések felvázolásával, az összes jelentős egyházi dokumentum elemzésével, hatalmas szakirodalmi tájékozódás alapján, mégis közérthető módon ered e kérdések nyomába, s a válaszok, amelyekkel szolgál, egészen új, váratlan megvilágításba helyezik a katolikus egyház és a zsidóság kapcsolatát.

Ára: 3.500 Ft

Megvásárolható vagy megrendelhető:

1052 Budapest, Piarista köz 1. Honlap: www.vigilia.hu

Telefon: 36-1-486-4443 E-mail: vigilia@vigilia.hu

Mozart és a teremtett világ zenéje

KARL BARTH

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: *Die kirchliche Dogmatik*, III/3. kötet (1950), 337–339.

Wolfgang Amadeus Mozartról szeretnék szólni röviden. Miért és milyen tekintetben nevezhető páratlannak ez a férfiú? Miért állítható, hogy szinte minden ütemmel, amely eszébe jutott, és hangjegyekké vált a keze alatt, olyan zenét alkotott annak, aki meg tudja hallani, amelyről a legkevésbé sem elég azt mondanunk, hogy szép: olyan zenét, amely nem szórakozást, élvezetet, emelkedett hangulatot nyújt az igaz embernek, hanem ételt és italt, olyan vigasszal és figyelmeztető intéssel teli zenét, amelyre szüksége van, nem virtuozításban kimerülő, és nem is szentimentális, hanem mindig „megérintő”, szabad és felszabadító, mert bölcs, erős és szuverén zenét? Miért állítható joggal, hogy Mozart a teológia (különösen a teremtéstan, majd aztán a végső dolgokról szóló tan) területéhez tartozik, jóllehet nem egyházatyja, és a jelek szerint nem is volt különösebben buzgó keresztény (ráadásul kereszténynek is katolikus!), s ha éppen nem dolgozott, úgy tűnik, a mi mértékeink szerint meglehetősen könnyelmű életet élt? Azért állítható joggal, mert valami olyat tudott a maga egészében jó teremtésről, amit az igazi egyházatyák és a reformátorok, amit az ortodoxok és a liberálisok, amit a természetes teológiával és az Isten igéjével felfegyverezettek, főként pedig az egzisztencialisták nem tudtak ugyanígy, vagy legalábbis nem tudták kifejezni és érvényre juttatni, de a Mozart előtt és után élő nagy zenészek sem tudtak ebben a formában. E téren Mozart tisztaszívű volt, s toronymagasán emelkedett az optimisták és a pesszimisták fölé. 1756–1791! Ebben az időszakban a vádlottak padjára ültették Isten a lisszaboni földrengés miatt, s a teológusok és más jóra való lelkek kénytelenek voltak nagy fáradsággal védelmükbe venni. Abban a kérdésben, hogy miként lehet szenvedés a jóságos Teremtő világában, Mozart Isten békéjét nyújtotta, amely magasabb rendű a magasztaló, vádoló, kritikai vagy spekulatív értelemnél. Isten békéje ott húzódott mögötte, és nem kellett sem harcolnia érte, sem veszekednie miatta. Mozart azt hallotta, és akinek füle van, annak számára azt tette hallhatóvá, egészen a mai napig, amit az idő végén egyszer majd meg fogunk látni: az összefüggő és jól illeszkedő rendet. Mintegy e végpont felől hallotta a teremtés összhangját, a teremtését, amelyhez a homály is hozzátartozik, de olyan homály, amelyből soha nem lesz sötétség, a hiány is hozzátartozik, de olyan hiány, amelyből soha nem lesz hiba, a szomorúság is, amelyből azonban nem lehet kétségbeesés, a komorság is, amely azonban nem torzul tragédiává, a végtelen bánat is, amely azonban nem kényszerül arra, hogy uralkodóvá és abszolúttá emelje magát — ám éppen ezért a derű is,

saját határaival együtt, a fény is, amely azért annyira ragyogó, mert az árnyékból tör elő, a kellem is, amely azonban szálkás, s ezért soha nem kelt csömört, az élet, amely nem fél a haláltól, hanem nagyon is jól ismeri. *Et lux perpetua lucet* (sic!) *eis* — és az örök világosság fényeskedik nekik: a lisszaboni halottaknak is. Mozart éppoly kevéssé látta ezt a fényt, mint mi mindannyian, de *hallotta* az ettől a fénytől ölelt egész teremtett világot. És az ő szemében az is alapjában rendben volt, hogy nem valamiféle közbülső, semleges hangot, hanem a pozitívát *erősebben* hallotta, mint a negatívát. Csak a pozitívban és a pozitívval együtt hallotta a negatívát, de egyenlőtlen tagoltságukban mindkettőt egyszerre hallotta (csak egy példa a sok közül: az 1788-ban írt g-moll szimfónia!). Sohasem elvont módon csak az egyiket hallotta. Mindig *konkrét* volt a hallása, s ezért alkotásai mindig totális zenét kínálnak. És mivel minden nehezítés és részrehajlás nélkül hallotta a teremtett világot, valójában nem a saját, hanem a teremtett világ zenéjét szólaltatta meg, a teremtés kettős, de összhangzó istendicséretét. Nem szorult rá arra, és nem is akarta, hogy önmagát szólaltassa meg és állítsa előtérbe, sem az életerejét, sem a szívfájdalmát, sem vallásos érzületét, sem valamilyen programot. Csodálatosan mentes volt attól a görcsös aggálytól, hogy önmagától is mondania kellene valamit. Egyszerűen csak felkínálta magát arra, hogy mintegy alkalmat adjon a teremtés hangjainak megszólalására: hogy a teremtés hangjaiként némi kürt, réz és húr, hogy a hangszerek (a zongorától és a hegedűtől a kürtön és a klarinéton át egészen a bölcs fagottig, s valahol közöttük, különösebb igény nélkül, s éppen ezért olyannyira kiemelten az emberi hang) hol vezető szerepben, hol kíséret gyanánt, hol összhangot alkotva mind azt nyújtsák, ami a sajátjuk, s így egyszerűen hallhatóvá válnak, egyszerűen játszani tudjanak. Mindegyiket megszólaltatta, az emberi érzéseket pedig csak e zengés szolgálatában hangoztatta fel, nem fordítva. Mozart egész lényével csakis e zengést hallotta, és ezt közvetítette másoknak. És ezért akkor halt meg, ahogyan az okoskodók szokták mondani, amikor életműve már elég érett volt ahhoz, hogy igazán beteljesedjen. De ki merné kijelenteni a *Varázsfuvola*, az 1791 októberében írt klarinétverseny és a *Requiem* után, hogy nem volt eleve beteljesedett? És nem volt-e jelen az egész már azokban a darabokban is, amelyeket tizenhat, tizennyolc éves korában írt, nem hallható-e meg abban is, ami gyerekkorából maradt fenn? Mozart mintegy ismeretlen katonaként, nyomorban halt meg, s Kálvinhoz és a bibliai elbeszélésben szereplő Mózeshez hasonlóan senki nem tudja, hol van eltemetve. De mégis mi jelentősége van ennek? Miért lenne fontos a sír, ha egy emberi élet elvégezhetette ezt a szolgálatot, s megszólaltathatta Isten jó teremtését, amelyhez az ember határa és vége is hozzátartozik, megszólaltathatta egyszerűen és keresetlenül, ám éppen ezért derűsen, hitelesen és mélyrehatóan? (...) Mozart révén hallhatóvá válik, hogy a teremtés a maga egészében Alkotóját magasztalja, s ezért tökéletes.

A MAGYAR NÉPZENE LEHETŐSÉGEI A ZENETERÁPIÁS GYAKORLATBAN

„Állandóan énekelek magamnak. Vagy énekelek, vagy gondolkodom, de hangosan. De csak azóta, mióta egyedül vagyok, hogy nincs, kivel beszéljek. Magamnak adom meg a választ... meg a kérdést is.” Így fogalmazott Pál Pista bácsi, tereskei páststorember, aki többek között kiváló énekes is volt. Számára — és általánosságban a paraszti társadalom minden szegmense számára — a népdalok egyfajta zenei anyanyelvként szolgáltak. A falusi ember már kisgyermekkorában belenevelődött, a közösség hagyományain keresztül pedig megtanulta ösztönösen használni. A paraszti kultúrában nevelkedő ember reflexszerűen nyúlt az olyan zenei elemekhez, melyeken keresztül megkönnyítette a saját élményfeldolgozását, a más emberekkel való kapcsolódását, a kollektív megélések kifejezését.

Sokan érezhették magukat egyedül, magányosan, társ nélkül az elmúlt időszakban. Alapvető szociális szükségletünk megosztani másokkal a minket érő élményeket, a bennünk születő érzéseket. A dal, az éneklés egyfajta önkifejezési eszköz, érzelemink oldószere, kapcsolódási lehetőség szűkebb és tágabb közösségeink tagjaival. Persze ha ilyen egyszerű lenne, mindenki az énekléshez, a legkedvesebb dalaihoz nyúlna segítségképp. A következőkben — természetesen a teljesség igénye nélkül — szeretném felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy a népdalok nem csupán a régi korok embereinek szóltak, aktuálisuk, örökérvényű és kollektív tartalmuk miatt kapcsolódhatnak hozzánk ma is. Egy társadalmilag és kulturálisan egyaránt változó világban mindannyiunk számára érthető és érzékelhető üzeneteket hordoznak.

Az anyanyelv kapcsolatán hajlamosak vagyunk csupán a verbalításra asszociálni, pedig fontos, az egész személyiség fejlődése szempontjából meghatározó szerepet tölthet be egy gyermek életében a zenei anyanyelv jelenléte. Anyanyelvnek azt a nyelvet hívjuk, melyen megfogalmazzuk a gondolatainkat. Zenei szempontból is alkalmazható ez az analógia. Hadd idézzem Sárosi Bálintot, aki saját gondolatait Kodály Zoltán soraival kiegészítve tökéletesen körülírja a zenei anyanyelv fogalmát: „Azt mondjuk: gyerekdal, és szabályszerű dalolásra gondolunk, holott éppen a gyermekek-nél kezdetben nem annyira a dal, mint inkább a szavakkal és hangokkal való játék a jellemző.” *A Magyar Népzene Tára* mintegy 1200 gyermek-

játékdalt tartalmazó első kötetének Kodály által írt előszavában egyebek között ezt olvashatjuk: „Amint a gyermek fejlődésében megismétli az emberiség fejlődését, úgy zenei formái is mintegy eleven zenetörténet. Sőt bepillantunk általuk a zenetörténet előtti korba. A legkisebb, pár hangnyi motívum ismételtetésén kezdve előttünk áll a zene minden fejlődési fokozata az európai népdal átlagos terjedelméig.”

Az alapvetően nonverbális — szavak nélküli — zenei eszközök sokszor inkább a nem tudati, vagyis tudattalan működés felé irányulnak, abból fakadnak. Tehát maga a „gondolat”, alkotás ugyan megkérdőjelezhető jelenség, hiszen a zene az „átlagos fogyasztó” szempontjából leginkább az érzelmek, mintsem a gondolatok mozgósításának lehetősége. Sokkal inkább élményeinket, emlékeinket elevenítjük fel egy bizonyos zene hallatán, aktuális lelki megéléseinket, konfliktusainkat formáljuk hangokká egy improvizáció során tudatosan, de még inkább tudattalanul.

És ez így is van rendjén. Nem kell zeneértőnek lennünk ahhoz, hogy a zenét hallgassuk, használjuk, műveljük, hogy hasson ránk, hogy megérintsen minket, hogy hatására gondolatok, érzések törjenek elő bensőnkéből. De ahhoz, hogy ezekre a lelki tartalmakra ránézzünk, összegezzük őket, majd bizonyos keretek között feldolgozzuk, már nem „csupán” a zenét szükséges anyanyelvi szinten „beszélni”, hanem egyfajta pszichodinamikus szemlélettel és tudással kell rendelkezni. Innentől kezdjük a folyamatot, melyet szakképzett szakember tart mederben, zeneterápiának nevezni. A meder egy légüres tér, egy üres papír, a csend maga, melyet megtölt a hang, kontúrozva a hangadó valóját. A terápiás térben a hang eszköz, nem esztétikai céllal jön létre. Azért fontos ezt leszögeznünk, mert eddigi tapasztalataim alapján sokaknak okozott már nehézséget saját hangjuk használata, akár élőbeszédben, akár éneklés során. Sokszor a saját hangunkat illetően is hatalmas elvárásokkal viseltetünk magunk iránt, és ezt az idő, a kihasználatlanság és a rosszul időzített vagy kifejezetten ártó, mérgező megjegyzések („neked nincs hangod!” vagy „neked botfüled van!”) még inkább felerősítik, hatványozzák.

A magzati korban lévő gyermek először a terhesség 16. hete körül kezd hangot észlelni, a 22. héttől már differenciálisan érzékeli a hangokat, sőt bizonyos hormontevékenységek vizsgálatával kimutathatóan elkezd érzeteket, korai érzelmeket hozzájuk kapcsolni. A koraszülött gyermekek kortizolszintje megnő, ha az édesanyjuk énekét

hallják. Mit csinál ösztönösen az anya? Énekel, beszél, duruzsol, használja a hangját! Kapcsolódik. Ez elemi, stílustól, habitustól, évszázadtól, világnézettől független, ösztönös cselekvés.

„A mama hangja zene a baba számára. A papáé szintén, még akkor is, ha ő azt hiszi magáról, hogy nem tud énekelni, mert nincs jó hangja. Nem ő, hanem a gyermek dönti el spontán és tudattalanul, hogy apának a hangja szép, és megnyugtatja őt. Ez esetben nem a tisztán énekelt dallam, hanem a szerető hang a fontos” — mondja Tardy József és Harmat László *A gyógyító zene* című könyvében.

A közös zenei élmények felelevenítése vagy új impulzusok beengedése mélyebb, szorosabb kötődést eredményezhet. Pszichés fejlődésünk legmeghatározóbb időszaka 0–3 éves kor között zajlik, melynek zsinórmértéke a kora gyermekkori anya–gyermek kapcsolat. Ennek fontossága nem csupán az egyéni személyiségfejlődés szempontjából, hanem társadalmi-szociális szinten is meghatározó. Ennek a periódusnak a legkézenfekvőbb zenei és mozgásos anyagát a magyar népi gyermekjátékok ölbéli játékok műfajába tartozó darabjai alkotják. Nevükből is láthatóan az ölbéli gyermekek korosztályát célozzák, szoros testi kontaktushoz kötvé az édesanyjával. Ezek azok az alapvető zenei elemek, amelyeket Kodály és Sárosi zenei anyanyelvként fémjelznek; ezekből növekednek, cizellálódnak a későbbi korosztályok dalai, bővül az egyén zenei eszköztára.

A paraszti kultúra rendkívül gazdag egyéni és közösségi zenés-énekes lehetőségek terén. A közösségi — és természetesen egyéni — szokásokhoz, rítusokhoz, ünnepekhez, emberélet-fordulókhoz mind-mind kapcsolódtak alkalomhoz kötött vagy attól független lírai dalok, melyek tematikusan, vagy hangulatilag, esetleg funkciójukat tekintve kapcsolódtak a fentebb említett énekes alkalmakhoz. A népdalok tehát elegendő repertoárt biztosítottak a falu embere számára bármely élethelyzetének zenében való megjelenítéséhez, feldolgozásához, kicsatornázásához.

Gyakorlati voltak a közösségi éneklés gyakorlatai is — gondoljunk itt az egész falusi társadalomra vagy bizonyos szegmenseire érvényes közösségi alkalmakra. Azon túl, hogy a tanulás, repertoárbővítés egyik lehetséges platformjaként működtek, remek gyakorlati, vagy éppen megnyilvánulási teret biztosítottak az éneklők számára. Az együtt éneklő emberek nem csupán közösségi élmény részesei lesznek, hanem akarva-akaratlanul figyelni kezdenek társaikra, alkalmazkodnak egymáshoz. Az éneklők összeolvadnak, eggyé válnak a zenében. Úgy is lehetne mondani, hogy a közös éneklés az összetartozás élményét erősíti, valódi minőségében engedi létrejönni azt.

A dal, a zene sajátos tudatállapotot képes generálni a hallgatóban, vagy játszóban, így könnyebben felszínre tudnak kerülni tudatalatti tartalmak, érzések, érzetek, érzelmek. De ne felejtjük, ezek a tudatba érkező tartalmak mélységükben csak terapeuta segítségével válnak feldolgozhatóvá. Énekelni tehát anyni, mint átadni, megosztani, hatni. Nyitni, megismerni, kapcsolódni, tisztelni a másikat, kortól, nemtől, hovatartozástól függetlenül. És persze mindenezek mellett megtisztelni önmagunkat azzal, hogy alaposan megismerkedünk, kapcsolatba lépünk a saját működésünkkel. A zenén keresztül. És most, a sok elméleti és történeti kitekintés után nézzük, hogyan is működik ez a valós zeneterápiás gyakorlatban.

Egy kliensem azzal a céllal fordult hozzám, hogy szeretne kicsit önérvényesítőbb jelleggel, aszszertívbabban jelen lenni a társas helyzeteiben, megnyilvánulásaiiban. Saját elmondása szerint nehezen áll ki magáért, még nehezebben áll ki saját véleménye mellett, sokszor érzi magát elnyomottnak, alulértékeltnek a munkahelyén. Kliensem kifejezetten énekelni szeretett volna, és mivel már rendelkezett az énektanulás terén pozitív tapasztalattal, jó lehetőségként kínálkozott számára az énekhang fókuszú önismereti munka megkezdése. Már az első alkalom során sok olyan hangképzésbeli jelenség adódott, melynek kapcsán el tudtuk kezdeni az énekhang használatán alapuló terápiás folyamatot. Melyek voltak ezek? A legszembetűnőbb talán a nehézkés, mégis erőtlen, bátortalan, és ezáltal bizonytalan hangindítás, amelynek során gyakran rekedtség is jelentkezett. Az énekhang indítása már önmagában plasztikus jelenség. Különféle típusokat lehet megfigyelni, van, aki például „ajtóstul ront a házba”, vagyis túl erősen, elárasztóan, elnyomó jelleggel kezdi az éneklést. Olyan is akad, aki elő-dünyögi magának a kezdőhangot, annak reményében, hogy pontosabban tudja megcélozni a kívánt hangmagasságot, ezáltal próbálja megerősíteni annak bizonyosságát. Van, aki alulról közelítve éri el, van, aki felülről csúszik rá a kezdőhangra, és sorolhatnám tovább a kezdő-min-tázatok végtelen tárházát. Tehát láthatjuk, hogy ugyanazt a jelenséget egészen széles spektrumon keresztül tudjuk vizsgálni, a dinamikák, az időtartam, a hangmagasság és egyéb zenei tényezők mentén. Ám a felsoroltak mögött — egy terápiás folyamatban ezt soha nem szabad elfelejtenünk — mindig egy ember, egy entitás lakozik, egyéni viselkedésmintázatokkal, megoldási struktúrákkal reagálva a gyakorlatra és ösztönösen leképezve a bevésoódott mintázatokra. Persze ha az énekhangot közelebből vizsgáljuk, nem tekinthetünk el az aktuális fizikai és lelki állapotról, mint erősen befolyásoló tényezőről. Mert nem élette-

len rezonáns testről beszélünk, mint bármely hangszer esetén, amit elég újrahunyozni, vagy behangolni a kívánt hangminőség elérése érdekében, hanem élő, reagáló, a világra és önmagára egyaránt rezonáló alapanyaggal van dolgunk.

Visszatérve kliensemre és az ő egyéni hangindítási mintázatára, ez volt az első, és egyben legmeghatározóbb lépése önmagáért — természetesen csak a terápiás folyamatunkat vizsgálva. A hangindítás újraprogramozásának segítségével eljutottunk addig, hogy egyenesen, magabiztosan, stabilan, megtartottan indítsa el a hangját, mely vízesésszerűen sodorta elő belőle a dalt:

*Ha folyóvíz volnék,
Bánatot nem tudnék,
Hegyek-völgyek között,
Zengedezve járnék.*

*Hegyek-völgyek között,
Zengedezve járnék,
Kövices víz martján,
Viólát nevelnék.*

Ezt a dalt egyébként egy másik terápiás folyamatomban is alkalmaztam, amikor egy szorongás következtében krónikus fejfájással élő gyermek énerősítő fókuszú ívében voltunk. Teljesen más jelleget ölvé, itt a szorongás-kioldás jellegű helyzetekben volt segítségünkre a dallam törékenysége, finom díszítései, leomló puhaságából, imitációs jellegéből fakadóan. Az előző esetben is fontos a dallam és a szöveg együttesének énerősítő, ön-újraereterelő jellege.

Láthatjuk tehát, hogy az éneklés elindíthat bennünk olyan folyamatokat, amelyek — még akár az online térben is — erősen visszahatnak az éneklő emberre, emberekre. Tulajdonképpen énekelni nem más, mint egy belső struktúrát teremteni, ezáltal elrendezni, fókuszálni, kioldani, megtartani.

„Az ének a lélek szerelme. Abba van a boldogság, az énekbe. Kifújja a lelkit, megkönnyebbül. Elénekeltem ezt az éneket, mehetek... kaszálók. Kaszálók egy darabig, leülek, pihenek. Eszembe jut, énekelek egy másikat, egy vígabbat. Megkönnyebbülek, tovább mejek. (...) Hiába mind! Tervezek, a jó Isten dönt! (...) Az énekszó a testnek a könnyésége!”

A fenti sorokban Csete Árpád magyarszováti furulyás közli gondolatait, saját élményét az éneklésről. A vele készített archív felvételeken sokszor leteszi a hangszert, és bizonyos versszakokat énekelve hallhatunk tőle. Ösztönösen bugyog belőle a dal, természetes eszközöként kezeli a zenét, tartalommal, élményekkel, érzésekkel tölti meg. Azt mondhatnánk, beleteszi búját-baját, örömét.

Sokszor gondolkozom rajta, vajon a mai kor emberének hová lett ez a fajta igénye, képessége. Egy olyan világban, ahol nem adódott lehetőség ennyi, széles spektrumú önismereti formához (melyekhez mi könnyedén hozzájuthatunk), sokkal inkább kellett az embernek a saját erőforrásaiból, egyéni eszköztárát kreatívan használva megélni, feldolgozni, lereagálni a hétköznapi eseményeit. Sok-sok népdal ennek a belső munkának a lenyomata, lehetséges mementója. És fontos szempont itt a jeladás, a tartalom megosztásának, megoszthatóságának lehetősége.

Egy népdalokat is alkalmazó terápiás folyamat során alapvető emberi problémák, konfliktusok, akár traumák kerülhetnek megvilágításba, mint például a fájdalom, a magány, a gyász, a szorongás, a hiány. Ezek az egyetemes motívumok jelen vannak napjainkban, s megoldásképp számos terápiás forma, megoldási struktúra kínálkozik, mégis az önsegítő mechanizmusok használata — főként önálló eszközök hiányában — kevésbé dominál lehetőségeink között. Ugyanezek az élethelyzetek jelen voltak paraszti kultúránkban is, azzal a különbséggel, hogy az emberek önkifejezési eszköztárában olyan egyetemes, kollektív tartalommal bíró tételek szerepeltek, mint a dal, a mozgás, a tárgyi alkotás különféle módusai. Mondhatjuk azt is, hogy a parasztember azon kívül, hogy a különféle kulturális elemeket tökéletesen, funkciójuk szerint használta, ösztönösen, elemi, anyanyelvi szinten reagált saját belső folyamataira, az őt érő impulzusokra, egyéni és társadalmi jelenségekre, a fentebb említett tevékenységek segítségével.

De nézzünk egy konkrétabb, megfoghatóbb esetet, amikor nem egy általánosan, széleskörűen ismert probléma áll a középpontban, hanem egy speciális élethelyzet vagy eseménysorozat.

Egy másik kliensem eléggé összetett családi patológiával érkezett hozzám, és már több terápián érintett, részben feltárt vagy lezárt események kerültek terítékre. Lássuk, hogy a gyermekkorában többszörösen, többféleképpen abuzált fiatal nő hogyan tud újraereterelni megrendítően nehéz élethelyzeteket egy moldvai csángó balladán keresztül.

A magyar népballadák egytől egyig a közösség számára tanulságos — a néhány vígballada típustól eltekintve — főként tragikusan végződő történeteket fogalmaznak meg lírai formában. Ezúttal választásunk az *Anyám édesanyám, csobánlegény voltam...* kezdetű ballada 1963-ban Gerlénben, Demeter Antalné János Anna által énekel változatára esett. Ezeket az adatokat csupán az érdekesség kedvéért osztom most meg, de valójában megdöbbentő, hogy egy hatvan évvel ezelőtt elénekelte dal milyen erős hatásfokkal tud mű-

ködni egy mai „modern” helyzetben. A ballada főhőse egy csobánlegény (esetünkben leány); a szó a juhász helyi tájnyelvi megnevezése. Alapvetően különleges személy, a természethez szorosan kapcsolódó, annak törvényeit, szabályait jól ismerő, mély tudású, ám valamelyest — pozíciójából fakadóan — az akkori társadalom periferiájában elhelyezkedő ember. Főhősünk megsérült, sőt jelenleg is hatalmában tartja a „sárig hasú kígyó”; menekülni, megszabadulni tőle csak külső segítséggel bír, így hát felkeresi legközelebbi hozzátartozóit, akik egytől-egyig megtagadják a segítségnyújtást. A történet vége többféleképpen zárulhat, lehet pozitív kimenetelű, miszerint a dalbéli mátká feláldozza magát, de akad olyan változat is, ahol nem nyer feloldozást a főhős. Kliensemnek is többféle lehetőséget kínáltam fel, illetve arra kértem, fűzze össze a ballada szövegeit úgy, hogy azzal azonosulni tudjon. A gyermekként többszörösen — főként szülői részéről — abuzált és cserbenhagyott kliensem a következő szövegvariáció mellett döntött:

*Anyám, édesanyám, csobán leány voltam,
Lefeküdtem vala, a patak martjára.*

*Sárig hasú kígyó bébútt a kebelembe,
s aki azt kiveszi, félkarját megeszi
Talán édesanyám, talán kend kiveszi.*

*Mintsább ellegyek én, a félkarom nélkül,
Inkább elleszek én, s a leányom nélkül.*

*Menj elé, te lányom, menj el te apádhoz,
Menj el te apádhoz, talán ő kiveszi.*

*Mintsábbot ellegyek, s a félkarom nélkül,
Inkábbot elleszek, s a leányom nélkül.*

*Menj elé, te fiam, menj el te mátkádhoz,
Menj el te mátkádhoz, talán ő kiveszi.*

*Mátkám, édes mátkám, csobán leány voltam,
Lefeküdtem vala, s a patak martjára.*

*Sárig hasú kígyó bébútt kebelembe,
s aki azt kiveszi, félkarját megeszi,
Talán édes mátkám, talán kend kiveszi.*

*Mintsább ellegyek én, babám nálad nélkül,
Inkább elleszek én a félkarom nélkül.*

*Hát mikor bényúlt, keresve keresni,
Hát ott nincsen kígyó, mind sárig arany,*

*Megöleli a lányt, s a vállára borul:
Mátkám, édes mátkám, engem csak te sajnálsz.*

*Nincsen édesapám, sem egy igaz anyám,
Sem egy igaz anyám, ki engem sajnáljon,
Sem egy igaz anyám, ki, csak egy igaz mátkám.*

Ennél a pontnál fontos érintőlegesen kitérnünk a népdalok szövegeire, mert mint már említettem, a zeneterápia alapvetően nonverbális jellegű. Hatásmechanizmusában is eltér egy teljes mértékben nonverbális terápia és egy verbális elemeket is tartalmazó folyamat. Ám az előző esetből is kirajzolódik, hogy a zenei elemek által hordozott tartalmak, a főként szimbolikusan megfogalmazott népi szövegek verbalitásának dimenziójába érkeve milyen finoman rezonálnak egy-egy valós megélésre.

Míndezek után feltehetjük magunknak a kérdést: lehet-e zenei anyanyelvünk a magyar népzene?

Természetesen ezt mindenkinek magának kell megválaszolnia. De a saját önkifejezésünkre, élménymegosztásunkra, személyiségfejlesztésünkre alkalmas eszközök lehetőségének tárházát mindenképpen érdemes figyelembe venni, közel engedni magunkhoz. Persze ahány ember, annyiféle huzalozottság, annyiféle működés és izlés. Viszont a zene az ember életének egyik legalapvetőbb szociális kötőszöveteként volt jelen minden korban, minden kultúrában, minden élethelyzetben, így hát szabadon, kedvünkre válogathatunk a lehetőségek szinte végtelen tárházában.

PAÁR JULIANNA

SZÁZ ÉVE SZÜLETETT
SZENNAY ANDRÁS

„A II. Vatikáni zsinat tanítása még nem járta át eléggé szívünket-lelkünket. De vajon erről a »hivatalos egyház« tehet-e csupán, egyedül azt terheli-e a felelősség, vagy sokkal inkább mindannyiunkat, a krisztushívók egész közösségét? Vajon nincs-e elég aktivitási terület, nem adódik-e elég feladat számunkra, melyet még nem aknáltunk ki, még nem vállaltunk, elvégzéséhez még csak hozzá sem fogtunk?» Ez a két kérdés minden másnál jellemzőbb Szennay András gondolkodásmódjára. 1982-ben, amikor felpanaszolta a zsinat befogadásának hiányosságait,¹ már tíz éve pannonhalmi főapát volt, tizenegy éve pedig a *Teológia* című folyóirat felelős szerkesztője, s mindkét minőségében az akkoriban frissnek számító, nyitottabb és párbeszédre törekvő katolikus szellem képviselőjére törekedett. Bencés szerzetesi identitása nemcsak egy kiemelkedően gazdag egyházi hagyományhoz kapcsolta, de a nemzetközi bencés közösség révén olyan távlat és tájékozottság is lehetővé vált számára, amely egész ritka volt a korabeli Magyarországon. Több területen (egyebek mellett a magyar egyház, a tudomány és a szerzetesség világában) kellett lojalitást tanúsítania, és nem volt egyszerű dolga, amikor európai és világegyházi távlatait a magyar viszonyok között is érvényesíteni kívánta.

Szennay András 1921. június 2-án született Budapesten. 1939-ben részben középiskolai tanárainak hatására belépett a bencés rendbe, 1946-ban doktori fokozatot szerzett teológiából, 1947 és 1950 között Kelemen Krizosztom pannonhalmi főapát titkáraként dolgozott. 1950-ben nem kapott helyet a mintegy háromszáz bencés szerzetes számára megállapított hivatalos hetvenfős keretben. Több mint két évtizedes „polgári” életét azonban nem csak negatívan ítélte meg, s miközben a budapesti Hittudományi Akadémia könyvtárosaként szellemi érdeklődésének megfelelő körülmények között dolgozhatott, egyik nyilatkozatának szavaival élve „a »civil« élet arra is megtanított, hogy felértékeljem a világban élő, küszködő, áldozatokat hozó keresztény emberek életét”.² Könyvtárosként ugyanolyan mélyrehatóan megismerte a francia nyelvű katolikus teológia újabb alkotásait, mint Karl Rahner, Joseph Ratzinger és más német teológusok munkásságát. Mesterének Heinrich Fries német hittudóst és Franz König bécsi bíborost tartotta, akiktől az ökumenikus horizont és a kifelé irányuló párbeszéd fontosságát tanulta meg. 1965-ben már kellő teológiai jártassággal rendelkezett ahhoz, hogy a fundamentális teológia professzora legyen a Hittudományi Akadémián.

1987-ig a katedrán és egyre szaporodó írásaiban a kinevezésének évében bezárt II. Vatikáni zsinat vívmányainak elkötelezett képviselője volt. Már 1964-ben tankönyvet írt *A hittudomány alapvetése* címmel (könyv alakjában csak el harminc évvel később jelenhetett meg), s ezután elgondolásait főként olyan tanulmányokban fejtette ki, amelyeket professzori éve alatt négy kötetben jelentetett meg.³ Érdeklődése elsősorban egyháztani volt, a katolikus közösség természete, kulturális jelentősége, cselekvési lehetőségei és megújuló formái foglalkoztatták. Fontosnak tartotta, főként a német Paulus-Gesellschaft hatására, a keresztény–marxista párbeszédet, s erőfeszítéseire tekintettel Franz König bíboros a Nem Hívók Titkárságának magyar titkárává nevezte ki. Kritikai igényű, szellemileg nyugtalan, új és új kérdésekkel szembesülő gondolkodó volt, akinek meggyőződése volt, hogy „a jövő felé mutató út — kérdőjelekkel terhes út”.⁴

1972-ben pannonhalmi főapátá választották, de az egyetemi oktatóssal és a *Teológia* felelős szerkesztésével nem hagyott fel. Főpáti szolgálata alatt felépült a rend budapesti Tanulmányi háza, a Hittudományi Akadémián elindult a Teológiai Tanulmányi Napok, majd — részben az ő kezdeményezésére — a levelező tagozat. Pannonhalmi utódja szerint „határozott kézzel nyúlt rendje megoldatlan kérdéseihez, erély, ugyanakkor megértő emberség jellemezte rendelkezéseit és döntéseit”. A magyar püspöki konferencia tagjaként a hazai egyház nem minden elemében tudta felfedezni a zsinat utáni világegyház szellemiségének jeleit. „Jól érzékelhettem a túlzó aggályoskodást, (...) a profétai szó, magatartás — ints, kérj, feddj, irányíts, bátoríts — szinte teljes hiányát”, vallotta később. Bár 1981-ben ismét főapátá választották, 1991-ben már visszavonult tisztségéből. 2012-ben bekövetkezett haláláig fáradhatatlanul szorgalmazta a zsinati szellem egyházi térnyerését, s küzdött a missziós bátorság hiánya, a belterjesség és a „Nyugat-ellenes” aggályoskodás ellen. 1992 után megjelent könyveinek szellemi ajánlatában a mai napig rejlenek kikapcsolhatatlan lehetőségek és megszívlelendő profétai intések.

LUKÁCS LÁSZLÓ

¹Szennay András: *Kilépne-e Jézus ma az egyházból?* *Teológia*, 1982/4. 253–256., 256.

²„A Porta Speciosa csak félig tárul ki...” *Interjú Szennay Andrással*. Mérleg, 1996/2. 135–145.

³*Teológia és élet* (1966); *Rejtőző Istenség* (1969); *Hittünk sodrában* (1974); *Isten vándorló népe* (1982) (a kótetek a Szent István Társulatnál jelentek meg).

⁴Szennay András: *Valóban sziklán állunk?* *Teológia*, 1968/1. 7–14., 9.

AMI EGY REJTETT ÉLETBŐL LÁTHATÓ

Terrence Malick: *A Hidden Life*

Terrence Malick, az öntörvényűségéről, különönségéről és a láthatatlan láttatása iránti szenvedélyéről egyaránt ismert amerikai rendező filmet készített Jézusról, a főszerepben Röhrig Gézával. Immár címe is van az idei évre tervezett alkotásnak: *The Way of the Wind* (A szél útja). Ez sem kis szó, ugyanis jó ideig a legalább annyira félrevezető, mint amennyire semmitmondó *The Last Planet* (Az utolsó bolygó) cím rejtekében zajlott 2019-től az alkotó legújabb nagyszabású vállalkozása, mely most az utómunkálatainál tart. Mint már korábban kiderült, számára talán ez a legkedvesebb fázis egy filmmel kapcsolatos vajúdság során — s nála a más művészek esetében megszokotthoz képest sokkal inkább igaz, hogy a vágószobában nyeri el végső formáját a mű. Malick az esetenként több száz órányi nyersanyag-gal hosszan küzdve nemegyszer fenekestül felforgatja az eredeti koncepciót. Több alkalommal lehetett már olvasni egy-egy alkotása kapcsán arról, hogyan fordítottak neki hátat világhírű színészek, akik csak a bemutatón szembesültek azzal, hogy alig maradt jelenetük a filmben, jöllehet úgy tudták, főszerepre szereződtek, vagy akár ki is maradtak a végleges változatból. Közülük a nemrég elhunyt neves kanadai színművész, Christopher Plummer dühödten levélben feddte meg ezért az eljárás módjéért a színészeket méltatlanul lecserélhető, félreterhető eszközként kezelő rendezőt.

Az persze kérdés, hogy ha el is készül idén a *The Way of the Wind*, mikor jut el hozzánk, ha egyáltalán, hiszen — az illegális letöltések világával nem számolva — Malick legutóbbi munkája, az *A Hidden Life* (Rejtett élet, 2019) sem igen látható idehaza. (Az interneten nyoma van annak, hogy magyar szinkron is készült hozzá, de hogy e változatot mikor és hol mutatták be, s hol érhető el, az kisebb-fajta rejtély.) A film Franz Jägerstätter (1907–1943) történetét dolgozza fel. Azét a fiatal osztrák gazdát és ferences harmadrendiét, aki az Anschluss után a hitére hivatkozva megtagadta a katonai szolgálatot, s nem volt hajlandó felesküdni Hitlerre. Ezért törvényszék elé állították, halálra ítélték, majd lefejezték. Születésének centenáriumán a katolikus egyház boldoggá avatta.

A lelkiismeret szabadságának e modern vértanúját kitartása amellett, amit meggyőződése miatt elengedhetetlennek látott, Morus Tamáshoz teszi hasonlónvá, akit egyébként nem sokkal az ő kálváriájának kezdete előtt, 1935-ben avattak szentté. A 16. századi angol keresztény humanista és állam-

férfi csak ekkor lett a világegyház elé emelt példává. Jägerstätter passiója, ha lehet, még inkább elevenünkbe vágó mementó: ő a 20. század poklában állt szilárdan az őt szeretők és őt gyűlölők minden elterítő kísérlete ellenére. Hozzánk, magyarokhoz térben is nagyon közel áll, s így radikális Krisztus-ölelése annál erőteljesebben figyelmeztet nemegyszer kínosan komfortos kereszténységünk („kereszténységünk”) önáltatásaira, megalkuvásaira, iránytévésztéseire. Öszintébb bevallanunk: egy csaknem fél évezrede kivégzett angol lordkancellár képét viszonylag könnyű minél cifrább keretbe szorítani, s alakját távolságtartóan nagy tisztelettel övezve szemlélni. Egy alig nyolc évtizede eltüntetett és ezzel végül magasra mutatott Krisztus-tanú példája jóval inkább elevenünkbe vág, nehezebb kibújunk a kérdések alól, amelyeket élet- és haláltörténete intéz hozzánk.

Persze a boldogok ügye leginkább a nemzeti egyházaké, szűkebb közösségeké, azok határain rendszerint alig szűrődik át a fényük. Helyi érdekű eseményként Jägerstätter kanonizálása is hazájában, közelebbről szülőhelyének tartományi központjában, Linzben zajlott. Ám Terrence Malick filmje megkerüli a kánonjog uralta hivatali utat, és valamennyiünk kincseként tartja elevenen közös emlékezetünkben e földi élete árán is hitvalló férfi alakját. (Arra, hogy mennyire alkalmas eszköze ennek a film, jó példa Fred Zinnemann 1966-ban készült, *Egy ember az örökkévalóságnak* című alkotása, amely ma is érvényesen és erőteljesen égeti tudatunkba Morus keresztútjárását.)

Az, hogy Jägerstätter története nem merült fel edésbe, elsősorban Gordon C. Zahn amerikai szociológusnak és békeaktivistának köszönhető, aki a világháborúval kapcsolatos kutatásai során bukkan rá. A hatvanas évek elején el is utazott a titokzatos „Franz” szülőföldjére, ahol azzal szembesült, hogy jóformán nincs dokumentálható nyoma e férfi létezésének. Ezt követték interjúi, nyomozása, amelynek eredményeként végül 1964-ben megjelent *In Solitary Witness — The Life and Death of Franz Jägerstätter* (Magányos tanúság — Franz Jägerstätter élete és halála) című kötete. Ennek nyomán különösen Dorothy Day és Thomas Merton figyelt fel az akkor még csak két évtizede kivégzett fiatalember megrendítő példájára. Zahn püspökök figyelmét is felhívta a történetre, s ennek is köszönhető, hogy az akkoriban ülésező II. Vatikáni zsinat *Gaudium et spes* kezdetű konstitúciójába, a háború embertelenségeinek megfékezéséről szóló szakaszba a közösségek kiirtása parancsának való vak engedelmesség témájával kapcsolatban bekerült egy mondat, mely szerint „a legnagyobb

dicséretet érdemi azok bátorsága, akik nem félnek nyíltan ellenállni az ilyen parancsok kibocsátóinak” (79).

Hazájában Erna Putz osztrák teológusnő foglalkozott a legalaposabban Jägerstätter alakjával, több kötetet is szentelve neki, és ő rendezte sajtó alá börtönből írott leveleit és írásait. E kötet angol nyelvű kiadása (Franz Jägerstätter: *Letters and Writings from Prison*) volt Malick fő forrása munkája során.

Filmjével a rendező „színtet lépett”, az egyházon kívül állókat is megajándékozva e történelmi és hitbéli példázattal. (1971-ben Axel Corti német rendező Zahn könyve alapján már forgatott tévédokumentumjátékot a témáról *Der Fall Jägerstätter* — A Jägerstätter-ügy — címmel, amely hazájában vitákat kavart hősének személyével kapcsolatban. E feldolgozás azonban a külföldi közönség számára jószívrrel ismeretlen maradt.)¹ Mindazonáltal Malick nem afféle mozgó szentképet (vagy szent mozgóképet) készített. Nem is dokumentumfilmet. S — érezhetően feszengve a pozitív egyházi fogadtatástól vagy épp a cannes-i filmfesztivál ökumenikus zsűrijének díjától — mintha ezt kérnék számon rajta egyes katolikus kritikusai:² hiányolják, hogy a film nem domborítja ki Jägerstätter teológiai érdeklődését és olvasottságát, az egyház tanításával kapcsolatos elkötelezettségét, az Eucharisztia iránti vágyát és odaadását vagy a rózsafüzér szeretetét. Ez mind igaz. Azt is felróják, hogy a most látható „Franz” pusztán Malické, és nem maga a történelmi alak. Ennek azért ellentmondani látszik az ügyben „koronatanúnak” tekinthető Erna Putz, aki a „független és egyetemes művet” látva megállapította, hogy a két főszereplő, August Diehl és Valerie Pachner pontosan olyanok, mint Franz és felesége, Franziska (a filmben Fani) voltak („Franz, ahogyan a leveleiből, és Franciska, ahogyan találkozásaink nyomán megismertem”).³ Ugyanakkor persze nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az ihlető tényeket és történéseket szükségszerűen megválogat, majd sajátos kompozícióba rendező művészi alkotásról beszélünk, melynek fókuszában kétségtelenül és bevallottan nem Jägerstätter katolikusága áll.⁴ (Ahogy egyébként a feleségének is köszönhető megtérése előtti erkölcsi botlásait sem említi a film.) Nem, itt pusztán egy rendíthetetlen férfit látunk, aki evangéliumi meggyőződése miatt valamiképpen minden körülötte lévővel szembekeverül. Az ő sorsában tragikusan kiéleződik a mindannyiunkra érvényes kérdés, hogy mire, kire építi életét, s hogy a végsőig komolyan veszi-e hitét. Itt a belső eldöntöttség, hűség csendjeivel, szavaival és gesztusaival szembeesülünk, s ezt a kétségtelenül malicki nézetet, alapállást nemigen támogatta volna, ha sok li-

turgikus jelenetet látunk, vagy a főszereplőt olvasóval a kezében imádkozni, szigorúan a történelmi hűség jegyében. A szent cselekmények vizuális megjelenítése vagy a róluk való beszéd egy filmben önmagában pusztán a felszínt érinti. (Mindez még csak bizonyító erejű sem lett volna, hiszen a náccikkal kollaboráló papok, püspökök a maguk módján, „papírforma szerinti” bizonyosan szintén hűségesek voltak az egyház tanításához, s tisztelettel viszonyultak a szentségekhez, hagyományokhoz. Júdás csókjának kétértelműségéről most ne is beszéljünk.) Márpedig filmjében Malick a mélységet fürkészi a nézővel. S az kétségtelen, hogy Jägerstätter nála is egyértelműen krisztusi figura. Ám a Mesterével való kommunió érzékeltetését ez esetben nem a hittani kijelentések vagy liturgikus jelenetek szolgálják, itt más utak vezetnek célba.

Malicket kontemplatív látásmód jellemzi — többek közt ezért is emlegetik vele kapcsolatban a nagy előd, Tarkovszkij művészi világát. Thomas Keating trappista szerzetes szemlélődő imára vonatkozó *centering prayer* fogalmát analógiaként használva talán nem túlzás azt állítanunk, hogy az amerikai rendező filmjei „a középpontba vezetnek”. Arra összpontosítanak, ami legbelül zajlik. Történetvezetésük ezért is szilánkos, mert a szinte megragadhatatlanhoz, a nehezen megfogalmazhatóhoz közelítenek. Ennek során a belső és a külső történekek egybefonódnak, egymásra rétegződnek, ahogy több-kevesebb öntudatlanságtól kísérve a mindennapi életünkben is.

Malick életművének filmnyelvi védjegyévé váltak az igézően szép, meditatív hatású természeti képek. A természet nála hol az emberi világ hadakozó, gyilkos örületének ellenpontjaként, hol a remélt harmónia ígérétének és vágyának ki nyilatkoztatásaként jelenik meg éteri nyugalomával, másutt pedig a szereplők belvilága tükröződik erőiben. Vagy — Martin Laird kármelita lelkeségi szerző szavával élve — a „napsütötte hiány” épp a transzcendens jelenlére utal, különösen — ahogy Christopher B. Barnett elemzése⁵ is rámutat — az életmű egyik legjelentősebb és gyakori motívuma, a szél esetében. (Ennek a rendezőben munkáló spirituális szintje készülő Jézus-filmjének címválasztásában válik egészen nyilvánvalóvá.)

A csend persze Malicknél sem jelent minden esetben szótlanságot. A kontemplatív nézőpontot mélyíti el a filmjeire szintén jellemző narráció is, mely teológiai hangoltságú alkotásaiban filozofikus kérdéseket, kijelentéseket sorjáz. Az *A Hidden Life*-ban elsősorban Jägerstätter és felesége levélváltásának részletei nyitnak átjárót a történelmi kiszolgáltatottság és az örökkévaló között. A szereplők egyébként levegős dialógusai közt és a

szótlan képsorokra új dimenziót tárnak e vallo-
mások és a belső monológfoszlányok. Ezek tar-
tanak a dráma vérkörében, amikor lüktetése ké-
pekkel már nem hozzáférhető.

A természetben láttatott természetfeletti jelen-
valóságát teszik érzékelhetővé Malicknél az eredeti
filmzenék vagy a klasszikus és kortárs szerzők mű-
veiből kölcsönzött részletek is. S a rendező képi vi-
lágának filmes eszközei szintén ezt a hatást erősítik:
a *steadicam* technikával (stabilizátorral felszerelt,
így a rázkódásokat kiszűrő kézikamerával) készített
„lebegő” képek vagy a ferdén, átlós, alsó pers-
pektívából rögzített jelenetek, melyek beállítása a
megszokottból, a „jól fészültből” való kizökkentés
mellett azt is sejteti, hogy a látott kép nem zárul le
a kereténél, hanem a végtelenbe nyílik.

Mindezek — vagy épp a kihagyások (a nézőben
befejeződő úgynevezett ellipszisek) — gyakori al-
kalmazása valóságos kézjegyévé vált Malicknek.⁶
A Michel Chion által „decentralizált narratíva-
ként”⁷ emlegetett módszerének, jellegzetes látás-
módjának, vizuális és hangzó világának egyes ele-
mei már két első rendezésében, a *Sivár vidékben*
(1973) és a *Mennyei napokban* (1978) is tetten ér-
hetők, de igazán a hús évig tartó titokzatos alkotói
csendjének feloldása után forgatott filmjei-
ben bontakoztak ki. A művész 1998-ban tért
vissza *Az örület határán* című drámával, amely a
második világégés idején játszódik, s egy csoda-
szép környezetben zajló véres amerikai-japán ösz-
szecsapás elbeszélésén keresztül kalauzolja a
nézőt a háborús emberi létezés szélsőséges szituá-
ciói és dilemmái közé. Ezzel a filmmel kezdődött
az a „sorozat”, amelyet egyik kritikusa joga-
san említ „teológiai trilógiaként”:⁸ 2005-ben volt a
premierje a következő idetartozó víziónak, *Az új
világnak*, amely a klasszikus, kalandos-romantikus
indián Pocahontas-történet metafizikai mélységű
megmerítése; s 2011-ben mutatták be *Az élet
fájtát*, melyben a rendező egy családi dráma töre-
dékeit használja hordozóanyagként az élet eredetét,
az ember léthelyzetét firtató kérdéseinek megfo-
galmazásához. Malick ezzel a filmjével jutott el az
elvonat, szimbolikus és összetett ábrázolás nála is
szinte egyedüli fokára. (Azóta talán csak *Az uni-
verzium története* című 2016-os dokumentumfilmje
követte ezt a vonalat.)

Az A Hidden Life, amely Malick spirituális ér-
deklődésének egyik legnyilvánvalóbb bizonyíté-
ka, minden említett filmnyelvi töredezettségével
is egyenes vonalú történetet ábrázol. A rendező-
nél nem ritka csaknem háromórás játékidő (mely
maga is azt mutatja, mennyire nem igazodik a „né-
zőbarát” hollywoodi trendekhez, pedig rendre
nagy stúdiók fogadják be filmterveit) már a kez-
detekkor elegendő lehetőséget hagy arra, hogy el-
merüljünk a Jägerstätter család otthona, a német

határ közelében fekvő felső-ausztriai alpesi tele-
pülés, Sankt Radegund egyszerre föld- és égközeli
világában, melynek képeit szemlélve egyértelművé
válnak bennünk Franz legfontosabb kötődései: is-
tenhite, hitvesi szerelme, családjá iránti szeretete.
Malick sűrített ábrázolásának jó példája, hogy az,
ahogyan Franz és feleségének bensőséges kap-
csolatát megmutatja, a szeretők és a természet öle-
lését egyszerre láttatva egészen elevenen az Ének
éneke kettős dimenzióját idézi elénk.

Az idilli jeleneteket csakhamar felváltja a film
elején bejátszott náci propagandafilm-részlet ál-
tal már előrevetített dráma sodrásra. Franz fegy-
veres kiképzése, a Hitler nevére tett eskü és az eh-
hez tartozó katonai szolgálat megtagadásának
gondolata, az Isten és a családjá iránti hűség ke-
resztjére felfeszített ember gyötrelme. A fiatal fér-
fi szűkebb és tágabb környezetének értetlensége
vagy ellenségessége, az egyház segítségének ke-
resése és ennek kudarcra. Aztán a vádeljárás, a börtön,
a tárgyalás, az utolsó találkozások és az íté-
let-végrehajtás stációi. Kevés eseményt látunk,
lassan, elidőzve mélyülünk bele ebbe a hétköz-
napian kivételes világba. Mintha kétezer évvel eze-
lőtt járnánk. S a jelenetek szereplői ritkásan, meg-
fontoltan szólnak, mondataik tömörek, súlyosak
és mélyre hatolnak, mint az Evangélium szavai.
„Ha aláírja, szabad lesz” — mondja a kirendelt védő-
ügyvéd, Franz elé téve a megmentését ígérő,
de az eskütételt továbbra is feltételező nyilatko-
zatot. „De én szabad vagyok” — hangzik a válasz.

Terrence Malick összetett művészi világa a
transzcendens által megszólított ember istenkere-
sésének (vagy inkább istensejtésének) erőteljesen
ható, a nézőt magával ragadó formája, lehetősége.
Nemcsak napjaink agnosztikusai, spirituálisan
szomjazói, hanem a megválaszoltság magabiz-
tosságának kísértésében élő keresztények számá-
ra is. Ennek újabb lenyomata az *A Hidden Life*, mely
egy minden nyilvánvaló jel és hitvalló doku-
mentum ellenére is titka lényegét mélyen őrző fér-
fi belső világához, áldó emlékéhez segít közelebb.
Erre a „csak körüljárhatóságra”, levetett sarujú
megközelítésre is figyelmeztet a film címe, mely
közvetlenül George Eliot 19. századi angol írónő
Middlemarch című regényének (1871) záró sorait
visszhangozza: „A világban növekvő jó nagyrészt
nem történelmi tetteken múlik; és az, hogy a dol-
gok nem állnak olyan rosszul számunkra, mint
ahogy alakulhattak volna, felerészből azoknak kö-
szönhető, akik hűségesen éltek rejtett életüket, és
akiknek a sírját senki sem látogatja.” Ám tovább-
haladva ennek az utalásnak az ösvényén eljutunk
a forráshoz is: „Hiszen meghaltatok, és életetek
Krisztussal el van rejtve Istenben” (Kol 3,3).

SZIGETI LÁSZLÓ

¹Sántha Máté: *Franz Jägerstätter*. Szolgálat, 1973/3. 48–57.

²Dan Hitchens: *Does Malick's new film show the real Franz Jägerstätter?* Catholic Herald, 2020. január 16. <https://catholicherald.co.uk/does-malicks-new-film-show-the-real-franz-jagerstatter/>; Shawn Storer: *A Hidden Life, Hides Too Much of Franz Jägerstätter's Life*. Church Life Journal, 2020. február 18. <https://church-lifejournal.nd.edu/articles/a-hidden-life-hides-too-much-of-franz-jagerstatters-real-life/>

³*Berührende private Vorführung des Jägerstätter-Films „A Hidden Life“ in St. Radegund*. <https://www.dioezese-linz.at/site/jaegerstaetter/home/news/article/123105.html>

⁴Donald Clarke: *August Diehl: 'Acting with Malick you are part of a band making music'*. The Irish Times, 2020. január 13. <https://www.irishtimes.com/culture/film/august-diehl-acting-with-malick-you-are-part-of-a-band-making-music-1.4135944>

⁵Christopher B. Barnett: *Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick*. Journal of Religion & Film, Vol 17. 2013/1. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss1/33/>

⁶A témáról bővebben lásd Soós Tamás: *„Minden, ami fénylik“: Terrence Malick (mozgó)képeiről*. Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet, 2011. nyár, <https://www.apertura.hu/2011/nyar/minden-ami-fenylik-terrence-malick-mozgokepeiről/>

⁷Jean-Pierre Sonnet, SJ: *Terrence Malick's 'A Hidden Life'*. La Civiltà Cattolica, 2020. február 20. <https://www.laciviltacattolica.com/terrence-malicks-a-hidden-life/>

⁸Christopher B. Barnett: i. m.

BOLDOG, SZOMORÚ KÖNYV Térey János: *Boldogh-ház, Kétmalom utca. Egy cívis vallomása*

Egyszerre boldog és szomorú könyv Térey János emlékirata, a *Boldogh-ház, Kétmalom utca*. Boldog, mert energiával, kalandvággyal teli memoár: a származás megismerésének félreérthetetlen vágya, a múltba tekintés kockázatának vállalása fűti és sűríti az oldalakat. Bár vannak elégikus fejezetei a könyvnek, a mű maga mégsem az, mégsem rezignált: nem kell személyesen ismerünk az íróat ahhoz, hogy hangjából kiérezzük, a kenyeret és bort, feleséget és gyermek(ek)et bíró férfi nem elégedetlen, és nem elégedetlenkedik. Számvetés, de nem a maga életével, hanem a családdal: őseivel, a Macsi Tóthokkal, és mindenekelőtt az édesanyjával és az édesapával. Beletekintés a múltnak mélyeséges mély kútjába, hogy jobban megértsük, kik vagyunk, honnan jöttünk és hová tartunk. Hogy Térey János egyik fontos hősével és — a *Paulus* című verses regényre utalva — sze-

replőjével, Pál apostollal vonjunk ellentétező párhuzamot, Térey könyvének beszélője nem vágyik még elköltözni (Fil 1,23), és nem abból a búcsúpozícióból beszél, mint az idős, futásának elvégzéséről és közelgő távozásáról beszélő apostol (2Tim 4,6–7). A könyv elbeszélője megérteni és megismerni akar, valamint — másoknak: embereknek, egy életformának, egy városnak — emléket állítani. Munkája — később szóba hozott okokon felül — részint épp azért lesz szomorú olvasmány, mert posztumusz volta miatt óhatatlanul az író emlék-művévé is válik. Nem tud nem fájdalmas lenni például az alábbi részlet a kötet végéről: „Anyám viszont meghalt, ötvenöt évesen (csak néhány évvel idősebben, mint ahogy én ezt most írom)”. (422.) Térey János 49 éves korában hunyt el.

„Az a kérdés, hajlandó vagy-e lemenni az őseidért a kútba, vagy sem, és kibírod-e, amit felhozol” — olvassuk a szépen lassan szállóigévé váló sorokat (268.), s jelentésük többrétegű. Szirák Péter joggal hozza összefüggésbe Thomas Mann *József és testvérei* című könyvének ismert nyitó mondataival az idézett részletet (magyar fordításban: „Mélyeséges mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?”), „ám — írja — míg ott a kezdő passzus elsősorban a múlt feltárhatatlan végtelenségét konstatálja (...), addig a *Boldogh-ház* elbeszélője a küldetés/közvetítés lelki próbatételét hangsúlyozza” (Szirák Péter: *Kívül-belül gyász*. Alföld, 2021/5. 96–97.). Az idézett mondat két kérdésföltévést tartalmaz, mindkettő a múlttal szembenező egyén alkatára vonatkozik. Az első a szándékot, az elszánást érinti, valamelyest morális felhangokkal, ugyanis a megfogalmazásban — „hajlandó vagy-e...” — benne rejlik az, hogy létezik egy olyan belső és külső parancs, szükség, igény, *felelősség*, amely arra indít, hogy bele kell tekinteni a múltnak kútjába, s ezzel a nietschei aforizmában is megfogalmazódó veszélyt kockáztatva: „És ha sokáig pillantasz a mélyességbe, a mélyesség is beléd pillant” (*Túl jön és rosszon*, 146. egység, Tatár György ford.). Az eredetiben itt szereplő német „Abgrund” szó a mélyesség mellett szakadékot és örvényt is jelent, pusztulás és romlás mellékjelentésekkel. Felhozni az őseket a kútból azt jelenti, hogy az eltemetett, elrejtett múltból jelenlővé, a jelenre hatóvá, a részünkké válnak, s mi pedig az ősöké is válunk. S valóban ez Térey memoárjának egyik fontos tétje: mit hozunk fel a kútból, mit értünk meg az ősök megismerése által, és mennyiben határoz meg minket ez majd innentől fogva? Olvassuk hozzá az előbbi Nietzsche-idézet megelőző szakaszát is: „Aki szörnyeteggel harcol, ügyeljen, nehogy közben szörnyeteggé váljék”. A memoár elbeszélője több ízben szívre viszi ezt a harcot: valóban eljártszótták sorsukat

az őseim? Cipelem-e a terhüket? Mi van bennem az ő hajlamaikból, természetükből, döntéseikből, választásaikból? A családjukat elhagyókból, a gyermekeiket gyászolókból, az öngyilkosokból, a nagytermészetűekből, a földhöz kötődőkből? És mind közül legfőképpen: az apából, a család életét alapvetően megkeserítő, monomániás, végül megbomló elméjű apából? Az emlékiró, miközben föltárja a Macsi Tóth család szövevényes múltját, miközben megírja a hely — Debrecen és környéke — történetét, mindvégig saját magát, saját helyét is keresi ebben a történetben. Szembenézni igyekszik, keményen és őszintén, de válaszképesen, úgy, hogy megőrizze magát a szörnyeteggé válástól (ehhez szükségesek az olyan típusú önreflexiók, mint például: „de nem tudom, apámat értem-e utólag, vagy saját magamat [...]”, 270.).

És ezen a ponton válik fontossá az idézett Térey-mondat második kérdésfeltevése: igen, hajlandó vagy, eleget teszel a készítésnek — de vajon elég erős vagy-e hozzá, hogy végigvidd? „Kibírod-e?” Ugyanis nem egyszerű kútba tekintésről van szó, ahogyan az emlékirat erről kimerítő alapossággal tudósít. Nem áll rendelkezésre a kút tükre. Hadd idézzem a Térey-mondatot most előzményével együtt: „A mi családnunk múltja egy centivel sem rövidebb, mint, mondjuk, a Hohenzollern-házé. Az a kérdés, hajlandó vagy-e lemenni az őseidért a kútba, vagy sem, és kibírod-e, amit felhozol.” (A 307. oldalon variatíve megismétlődik az állítás, ezúttal a megfogalmazásban egy másik nagyregény, Tolsztoj *Anna Karenin*ájának első mondatát is belehallva — ez is egy jellegzetesen olyan ismétlés, amelyet a szerző bizonytalansággal eldolgozott volna, ha lett volna rá lehetősége: „És a kút. Hát igen. Ahogy mondtuk, minden család múltja ugyanolyan hosszú. Az a kérdés, lemész-e az őseidért a kútba, vagy sem.”) Benne van mindebben a büszkeség, az, hogy bár a Tóth család nem tartozik sem a nemesek, sem a debreceni nagypolgári családok közé, jól dokumentált családfával és emlékezettel: „Nem voltak kastélyaik és várai, nem vívtak csatákat, sem párbajokat, nem alapítottak vallást vagy gyárat, nem vezettek kávéházat, fogyasztani is ritkán jártak máshová, mint a saját asztalukhoz. (...) Nem tudták visszavezetni a családfájukat az Árpádokig, ahogy én sem tudnám, nem lógott az ősök képe olajban a falon, mint a piac utcai paloták gazdáinak (...). Tették a dolgukat, védelmezték a határaikat, gazdálkodtak a tíz, néha sokkal több, néha sokkal kevesebb holdjukon” (177.). Azért a család ága-boga, múltja igenis létező, felszínre hozható. A felelősség köre azonban ezzel ki is szélesedik: a „mi családnunk” története nem pusztán egyéni érdekek és kíváncsiság kérdése. A Macsi Tóth család viszontagságainak feltárása egyben egy sajátos kultúra és társadalmi réteg, a

cívis földműves polgárság életének megmutatása, a vele való szembesítés és szembenézés is. („Maradt tehát saját sorsunknak a saját sorsunk: a föld. A puszta.” 155.) Térey sosem mulasztja el felfedezéseit nagyobb környezetbe helyezni, szélesebb perspektívából megvilágítani, távlatos következtetéseket levonni belőle.

Alapvetően két kontextusból szemlél mindent: az első a privát sors közege, amely a szűkebb családdhoz — az elbeszélőhöz, szüleihez, szülei testvéreihez, illetve unokahúgaihoz — vezet el; ez tulajdonképpen az „én” történetének része, azt határozza meg. A másik a lokális társadalmi-kulturális közeg: a Macsi Tóth család sorsa egyben Debrecen sorsa is. Ha romlás, az együtt-romlás, ha épülés, az közös épülés. Amikor például arról olvas valahol, hogy az úgynevezett Macsi Tóthtelepen nagy nyomorúságban élnek az emberek, nemcsak az érdeklő, hogy vajon hol lehetett ez a telep, és hogy milyen szerepe van a családjá birtokviszonyaiban, hanem az is, hogy hogyan lehetséges, hogy egy olyan kerületben, amelyhez nekik is közük van, ennyire rosszak a körülmények, ennyire csapnivaló az ellátás, a higiénia. Ezekben a passzusokban is érezhető, hogy a késői utód mintha felelősséget érezne múltbéli (talán-)családjá tettei iránt — ahogy ők benne élnek, úgy ő is bennük él. Lemeget értük, és bármit is hoz fel a két kezével, tudja, hogy az az övé lesz.

Az alábbi passzusból is kiderül, hogy a könyv miképpen látja az ősoket egyfelől valamilyen személyes mitizáló történet részeként, másfelől közösségi reprezentációként: „Tyúkpörök, mondhatná valaki. (...) Hanem én úgy hallok, hogy itt maga Ábrahám és Lót beszél, őket kettejüket halljuk, amikor összeszólalkoznak! Nem mellesleg: így beszél egyik ősrünk, nem csupán embertársunk, hanem ősrünk, ha nem is pont a miénk, akkor a szomszédunk őse, itt hallok először megszólalni egy földinket (...)” (153.). Térey itt alapvetően az 1Móz 13 történéseire utal, és saját őseinek határvitáiban a pátriárka szavait véli visszahangozni, őse, Esküdt Tóth Mihály és Ábrahám között állítva párhuzamot: „maradt a helyén, mint Ábrahám”. Ebben a párhuzamban nem valamiféle kiválasztottságtudat nyilvánul meg természetesen: ebben a gesztusban arról van szó, hogy Térey számára az egyszerű cívus gazdák történetének kutatása nagy jelentőséggel bír, döntéseiket, választásaikat az ótestamentumi mintázatokba emeli, és azokat az ősi mintázatokba látja visszatükröződni a 18–19. századi Debrecenben. Az ősök számára a néhány négyszögöl miatti perlekedés hasonló jelentőségű volt, mint a bibliai időkben: a megélhetésért zajlott, és bölcs döntéseket igényelt a családon belül.

Még egy helyen előkerülnek a memoárban az említett ótestamentumi figurák, immár egy más-

fajta példázatosságban: „Kamaszként csak akkor imádkoztam, ha szerettem volna valamit. Önzőn, magamért, mint Lót; nem a rokonaimért és a városért, mint Ábrahám” (304.). Az 1Móz 19 eseményeit értelmező szakasz az Istenhez és az imához fűződő viszony kontextusában állít szembe két típust: a minden esetben Istenre tekintő, az ő akaratát kutató és követő hithőst, akinek a hite tartja meg rokonát és családját — illetve Lótot, aki talán a maga java felé hajtana az ima által az Urat. Ebben az értelmezésben az elbeszélő a maga tapasztalatára találja meg a személyes bibliai párhuzamát, és magát nem Ábrahám, hanem Lót szerepébe helyezi önkritikusan akkor, amikor hitbéli eszmélkedését a sorkatonaság sikeres elkerülésével hozza kapcsolatba. „Nem hívnám megtérésnek. Eszmélkedésnek inkább. Nincs okom vele dicsekedni (...)” (Uo.). Ugyanakkor „önző” alapon nyugovó hitkeresése később más szintre helyeződött, túljutva az egzisztenciáját veszélyeztető helyzeteken. „Isten felé nyitva maradtam” (308.). A személyes hit egy másik kontextusa az emlékiratban a felekezeti közti helyzet: a család anyai (jászsági) katolikus ága és az apai debreceni kálvinista közege közötti finom feszültség többször felbukkan a könyvben. „Hit, vallás és felekezet között még nem tudtam különbséget tenni. Tudtam az elkötelezettséget anyám mozdulatából, a furcsa odahajlásból, ahogyan megcsókolja rokonai sírkövét a szülőföldjén (...) Ilyet egy kálvinista soha nem tenné, hiszen óvakodik az efféle érzelmes gesztusoktól, töprengtem később. (...) Nagyon nem Debrecen”. (298.) Az (önbízó) apai és (hívó) anyai örökségek konfliktusában Debrecen és másikjának összeütközése is benne van, és ahogyan az apa romlását szemléljük, úgy szembe kell néznünk Debrecen fájdalmas pusztulásával is — ez utóbbinak Téreynél rendre az épített örökség eltűnése a példája, eleinte katasztrófák (sorozatos tűzvészek) következményeként, de ami Téreynél nehezebben feldolgozható, és már nem a poraiból újraéledő főnix jelképiségeiben magyarázható jelenség, az a folyamatos városrendezés következtében elkövetett tévedések, hibák.

Mindennek következménye az is, hogy „Debrecen épületeinek jelentős hányada nem arról nevezetes, hogy létezik, hanem hogy valami másnak a helyén áll. Ugyanott, ahol sokkal inkább az elődjének kellene állnia valójában” (192.). Ez az elégtelen helyettes-tudat az, ami a memoár elbeszélőjének alaptapasztalata lesz, és ami újabb

erős kapcsolatot létesít az elbeszélő város és az elbeszélő önsors között. A könyv első, legmegrázóbb és legerősebb fejezete — *Etelka-Földő*. / *Apám karácsonya* — számol be arról, hogy karácsonyok alkalmával a család — apa, anya és az elbeszélő — mintegy rituálisan elzarándokol a temetőbe a csecsemőként tragikusan korán meghalt kislány/kishúg sírjához. „Kamaszként arra is rájöttem, hogy Anikó tulajdonképpen nekem segített megszületni a halálával, így vált az ő halála az én életem eseményévé. (...) [H]iszen őmiatta vagyok, az ő halálának perce az én életem alapító eseménye. Az ő életének záróköve az én alapkövem” (30.). Anikó, akinek az életével nem keresztelte útját az elbeszélőé, akitől a csecsemőkori fotókon megkülönböztethetetlen, akinek az elvesztése örökre árnyékot vetett a család életére. A boldogság mint elérhetetlen fikció jelenik meg az elbeszélésben: „Hányszor hallottam otthon, hogy ha ma is élne a nővéred, négyen volnánk, kisfiam. Milyen boldogok lennénk mi akkor. (Ezek szerint így nem vagyunk azok)” (11.). A helyzet azonban nemcsak azért fiktív, mert a kislány elhunyt, hanem mert tudható, hogy ha életben marad, akkor nem vállaltak, nem vállalhattak volna a szülők még egy gyermeket — legalábbis az elbeszélő szerint. Ez a reménytelen fikció, a gyász alapító eseménye vezeti be a memoárt, és indítja el tulajdonképpen az ősök iránti nyomozást. „A kislányuk halálával olyasmi történt velük, ami szép-,ük- és dédszüleikkel, másik korban és másféle körülmények között ugyan, de számtalanszor megesett. (...) Most ugyanott pihen a nővérem koporsója fölött anyám és apám” (31.). Innen indul a nyomozás, a múlt mintázatai és egyben az általa meghatározott én-identitás megértésére tett hosszú kísérlet, hogy a könyv végére, keretes szerkezetként, eljussunk újra a szülők halálához és a gyászhoz — de egyben az újrakezdéshez, a családnevet eltörölni nem kívánó, de mégis a felszabadulás gesztusaként érthető névváltoztatáshoz, a szülőváros szorító-vonzó miliójéből történő kitéréshez. A jelenlegi mű utolsó mondata azonban ismétcsak kétféleképpen olvasódik a memoár fejlődéstörténeti ívében, valamint a szerzői sors ismeretében: „Hátráltam eleget, most már tényleg nincs hova tovább” (462.). (Szerk. Nagy Boglárka; *Jelenkor*, Budapest, 2020)

LAPIS JÓZSEF

SIMON TAMÁS LÁSZLÓ OSB: A KI NEM MONDOTT ÉS AZ EL NEM MONDHATÓ

Simon Tamás László bencés atya, több mint két évtizede tanító-alkotó biblikus tanár, előbb a bibliai bevezetés és értelmezés világát bejáró értékes kötetekkel, majd az utóbbi években jelentős fordításokkal ajándékozta meg a Szentírást forgatni, érteni, s vele imádkozni vágyó közönséget. Feltűnést keltett Újszövetség-fordítása (Pannonhalma, 2014), tavaly pedig a Zsoltárkönyv jelent meg új magyar fordításában. Legújabb kötete 17 tanulmányt közöl, amelyeket a „ki nem mondott és az el nem mondható” kapcsolata és üzenete fog egybe. Arra figyelhetünk a szerzővel együtt, ahogy a szentírási szövegben írói szándékossággal elhallgatott tények olvasás közben megszólítanak és kutatásra hívnak, s ahogy éppen így, a beszédes csenden át nyilatkozik meg az, akiről máskor hitvallással szólunk, olykor pedig leginkább csupán hallgatni tudunk.

Két nagyon is kézenfekvő olvasási kulcs kívánkozik azok kezébe, akik a különben nem túl hosszú, szűk 300 oldal kijelölte szellemi kalandba belevágnak. Az elsőt a szerző nyújtja, bevezető tanulmányával. Bevezetés is lehetne az *Ideje van a hallgatásnak és ideje a szólásnak* (Préd 3,7) című tanulmány, de annál persze több. Szíve, közepe a bibliai narratívák értő olvasásához szoktat, az olvasó aktív szerepére derít fényt, amellyel ettől fogva a könyv végéig számol is, amikor egymás után szólaltatja meg a különféle bibliai történetek eddig alig hallható regisztereit, a Teremtés könyvétől a Királyokig, illetve Jónástól a Zsoltárok könyvéig, majd Márk evangéliumától Lukács kettős művéig, illetve Jánostól Pál apostolig. Az olvasás és értelmezés művészete, s ezen belül a bibliai szöveg megközelítésének módja, az utóbbi évszázadban sokat alakult. A mai értelmezés ugyan számol a szöveg keletkezésének hosszabb folyamatával, de előszeretettel figyel inkább az elbeszélés *hogyan*-ját. Ha „a stílus az ember”, akkor a szöveg rendszere, építkezése mintegy maga az elbeszélő, s amit ő ki akar fejteni.

A módszertani eligazítás mellett az is az említett bevezető írás szerepe, hogy az irodalmi megfigyelés, tehát a szó szerint is megjelenő hallgatás, vagy a szövegben, elbeszélésben, netán a szöveg mögött megjelenő csend értékét teológiai szempontból is megragadja. Úgy, ahogyan a papok csendes imádságát a szentélyben, az angyalok csendes dicséretét, amellyel a qumráni közösség számolt, vagy azt a telített csendet, amelyhez a Zsoltárok könyve elvezet. S ha mindez még

nem volna elég, szerzőnknek arra is maradt ereje és figyelme, hogy emlékezetes képbe, ikonszerű, mégis eleven alkotásba sűrítse-csomagolja legfontosabb mondandóját. A könyv borítóján a Krisztus utáni első évezred végéről, Egyiptomból származó Szent Anna ábrázolást látunk, nagy szemű, kérlelő arcot, ajkára tett ujjal, hallgatást parancsolóan, titok felett virrasztva és elmélkedve. A tartalomjegyzékben is olvashatjuk a titok jelentéstartományához illő kifejezéseket: „enigma”, „nyomok”, „hallgatás”, „kérdőjel”, „talány”, „árnyalat”, „szavakba nem foglalható”. A kép magyarázatával kezdődik a könyv, de hogy ez milyen sokrétű lesz, arra csak olvasás közben derül fény.

Az értő olvasás másik kulcsa banálisnak tűnhet. Amikor egy-egy szakaszt megközelítünk, érdemes néhányszor elolvasni legalább azt a szövegrészletet, amellyel foglalkozik. Felvetések, megközelítések, bibliai párhuzamok és számos mai szerző sokféle kijelentése közepette kell ugyanis megtalálnunk, hogyan nyílnak ki a megértés új lehetőségei, illetve mi az, ami a kezünkben és szívünkben megmarad — a szöveg, illetve annak valamilyen jelentése, olvasata. Figyelemre méltó, és a tapasztalat meg az előzetes tudás mellett rendkívüli szorgalmat is feltételez az a tájékozottság és higgadt nyitottság, amellyel a szakirodalom több tanuját szólaltatja meg Simon László atya. Közben azon is el-elgondolkozunk, miért láttuk eddig annyira egyértelműnek a szöveg ilyen vagy olyan értelmezését, ha egyszer nem az. A titok, az enigma, a nyomok említése mellé gyakran odaérkezik a szerző óvatos és precíz fogalmazása is: mondataival inkább „sejtet”, „elgondolkoztat”, jelzi, hogy valami „megfontolásra méltó” vagy „tanulságos”. A rövid szövegekre vagy hosszabb egységekre vonatkozó reflexió bőséges háttéranyagot foglal össze, egy-egy tanulmány mintha külön előadás volna, amelynek forrásai és perspektívái is külön életet élnek, egyenként életre kelnek.

Marad tehát a szöveg, marad a figyelmes olvasó és értelmező, és „marad” a titokban Megjelenő. Nemcsak azért érdemes a szövegeket alaposan előkészíteniünk vagy a kezünk ügyében tartanunk, hogy győzzünk lépést tartani a szerző finom és sokrétű látásmódjával, hanem azért is, hogy a bibliai szöveghez kapcsolódva és ahhoz különböző módokon visszatérve saját nézőpontunkat, saját szempontjainkat is egyre bátrabban telessük a diskurzus részévé. Az a fajta teológia, amely egy ilyen olvasás gyümölcse, kevésbé rendszeres, kevésbé szokványos is, de a szöveg elementáris tapasztalatára épül.

Megjelennek a könyvben olyan szakaszokra vonatkozó reflexiók, amelyek pusztán tárgyuknál

fogva is érdeklődést keltenek, vagy a szakirodalomban viszonylag ismert témát egészítenek ki új meglatásokkal. Ilyennek látjuk Ábrahám áldozatának (Ter 22), Márk zárlatának, az Apostolok Cselekedetei befejezésének, vagy a Pál által említett „szavakba nem foglalható sóhajtozásnak” (Róm 8,26-27) értelmezését. Egész bibliai könyvek elbeszélő stratégiáját vallatják a Jónás könyvének, Apostolok Cselekedeteinek, Márk vagy Lukács evangéliumának, s valamivel távolabbról János evangéliumának befejezését vagy egy-egy kulcsszavát körbejáró írások. Drámai helyzetekben és emberi útvesztőkben bolyongunk Káin és Isten „elvetélt párbeszédé” (Ter 4,8), illetve Dávid és az általa később megöletett Uriás találkozása kapcsán (2Sám 11). A megszokott értelmezést teszi próbára a Bábeli toronyépítésnek és Isten beavatkozásának elbeszélését taglaló írás. S még nem említettük, hogy a bibliai szövegből kiindulva szintén általános eligazítást ad a könyv második tanulmánya, amely a törvény írásba foglalását paradigmaként választva tárja fel szóbeli hagyomány és írásos szöveg kölcsönhatását a szöveg továbbadásában és értelmezésében.

Aki a ki nem mondott dolgokról kíván értekezni, természetesen a nyelv és gondolkodás határait feszegeti. Egy ilyen vállalkozás a Biblia esetében, s talán minden vallásos, hitből fakadó szöveg értelmezése esetén nem haszontalan. Átjárja azonban egy paradox tapasztalat. A könyvet, a nyelvet, a szót és a betűt, sőt, mindennek csendjét és hiányait is szeretnénk komolyan venni, s ebben a komoly figyelemben nem is vagyunk egyedül, pusztán emberi szempontból sem: hozzánk hasonló, érzékeny emberek sokasága szán időt és figyelmet a valaha leírt szövegek finom rezdüléseire. Mindeközben éppen azt kutatjuk, aki élte-tő Lélek, nem holt betű, akire a szó és írás egész konkrét valósága csak utal és rámutat. A hiányról csak így lehet írni, a teljesség eleven reményével. (Lectio Divina 23; *Szent Maurícius Monostor – L'Harmattan Kiadó*, Bakonybél – Budapest, 2020)

MARTOS LEVENTE BALÁZS

TOMPA ANDREA: HAZA

Tompa Andrea legújabb nagyregényében a filozófiai eszmefuttatások dominálnak: a főszereplőhöz különbözőképp kapcsolódó egyéni sorsok bemutatásán keresztül általános és mély bölcseségek bontakoznak ki. Hagyományos értelemben vett cselekményről is aligha beszélhetünk, mindössze egy osztálytalálkozó ad némi keretet az időben inkább asszociatív szerveződő emlékeknek, szerteágazó eseményeknek. Ugyanakkor a felme-

rülő témák is legalább ennyire sokfélék és némi- leg esetlegesen kapcsolódnak: szó van itt honvágyról, identitásbeli kérdésekről, az írói/költői hivatás mibenlétéről, túlvilágról, az öngyilkosság etikusságáról, nyelvfilozófiai kérdésekről, idegenségtapasztalatról, a versenyt diktáló világunk karrierizmusáról, és így tovább (és a sor ténylegesen hosszan folytatható lehet). Mindezzel per sze önmagában nincs baj, ám itt ezen (és egyéb) témák nyomatékosan jelen vannak, folyton visszavisszatérnek, és minden lehetséges szempontból vizsgálat alá kerülnek. Így némileg szétfutónak, önismétlőnek, néhol pedig az újat mondani nem tudás következtében sokadik előfordulásra fölöslegesnek hatnak — ami azért is nagy kár, mert néhány kérdés viszont rendkívül egyedi és autentikus módon értelmeződik.

Ilyen például az egyik központi téma, a nyelv mibenlétéről való gondolkodás. Nemcsak az „új hazában” használt nyelv teljes elsajátításának, illetve a nyelvek közötti fordításnak lehetetlenségét járja körül a szöveg (mindezt gyakori, különböző idegen nyelvű beszúrással, illetve ezeknek néhol — talán éppen szándékosan — esetleges fordításával szemléltetve), hanem olyan általános „nyelvminőség-romlás” is megfogalmaz, amely szerint a jelen világunkat a regényben oly sokszor jellemző „kiüresedés” a nyelvet is érintette. A nyelv bizonytalan és sosem kielégítő, ugyanakkor megállapításra kerül, hogy a szavak mélyén igazi jelentések nyugszanak: „igenis van belső forma (...), valamikor volt valami lényeg” (ez a lényeg aztán ideaként feltételeződik) (176.). Az történt tehát, hogy idővel a szó „elsötétült és elidegenedett, kérge nőtt, kimondhatatlanná vált, olyan távolságba került, ahonnan a dolgok értelme, üzenete, a *nagyobb üzenet* legalábbis felismerhetetlenné vált” (400.).

Ez a gondolkodás szorosan összefügg a regény anti-fejlődésméleteivel: a világot visszafejlődésének folyamatában, romlásában látatja és bírálja — ellentétben jelenünk fejlődés-felfogásával, így közelebb áll régi korok vagy népek (jellegzetesen például a hinduk) pusztulás felé tartó világgépéhez. Innen nézve az írói-költői hivatáshoz (a főszereplő írói szemszögéből nézve még nagyobb súlyt kapva) is tartozik valamiféle megváltói, illetve áldozati szerep — „a lelkem üdvösségénél fontosabbá vált, hogy írjak” (53.) —, sajnos azonban a nyelvhez már nekik nincs meg az a hozzáférésük, ami még Orpheusnak megvolt: „már nem mozdulnak meg a hegyek a szavakra” (218.). A költő dolga márpedig nélkülözhetetlen, „a holtak feltámasztása” (ami ma talán megegyezik az éberséget veszített, romlásba tartó ember felébresztésével) sürgetőbb, mint valaha. Az osztálytalálkozó az író által elmondott nyitóbeszéd is fontos tünete ennek az alapproblémának: „Beszélő fej. De nem Or-

pheuszt, akinek a feje a habokban úszva énekel, és dalával képes megszólítani a fákat, a sziklákat, a holtakat” (402.). Persze a közönségnek tetszik, „lát-szik, hogy író írta, igazi író” (403.), de ahogy ezt követően a regény is fogalmaz: „Hát éppen ez az, ez az ő tragédiája, hogy író írta, aki díszekbe menekült...” (403.).

De nem csak ez a beszéd mellőzi az igazságot — még a volt osztálytársak közül legszebb karriert befutó Ágó is elmondja, hogy mélyen belül néha attól fél, hogy kiderül, mindenkit átvert (77.). Valójában alig akad ember, aki az igazságban él, talán csak Ari, egy másik barát — „volt benne valami sértő és nagyvonalú, valami érzelges és ambíció nélküli, az igazság fenyegetése” (169.) — vagy a szocializmus alatt megfigyelt, a rendszerbe nem illeszkedő „Apa” alakja. A törtetés, karriervágy tehát szemben áll az igazsággal, csakúgy, mint a konformista rendszerigenlés, amelyek mind a lát-szatvalóságunkhoz asszisztálnak. A háziállatokon, vagy az útszéli elütött állatokon való merengés is a félrenézéseket és az ember egyre méltatlanabb viszonyulásait példázza: a háziállatoknak természetes erőszakuktól és szexualitásuktól megfosztva kell osztozniuk magányunkban; más állatok pedig kamerák rögzítenek, így mindent láthatunk róluk, amit korábban nem — de ugyanakkor épp így távolodnak el, és válnak pusztá képsorokká. Ez pedig egy általánosabb problémára is rámutat: „Már mindent látunk és mindent tudunk, (...) de semmi nincs már velünk” (284.).

Ebben a kontextusban értelmeződik tehát a cím-adó haza fogalma is. Nemcsak az országhatáron kívül élni jelenti az otthontalanságot: az egykor stoppolva közlekedő főhóst ugyanazon az útszakaszon ma már senki nem veszi fel. Vagy ugyanígy az édesanyja régi otthona is ismeretlenné válik: „A fél évszázada még macskaköves, csendes utca veszélyes térré változott” (365.). Nemcsak térben értelmezhető az otthontalanság tehát, nemcsak a „lokálpatrióták” és a „többszörös identitásúak” (403.) helyzetével lehet számot vetnünk: az igazi hazáját az időbeli távolság miatt sem találja az ember. De talán a tér-idő dimenziókra korlátozódni is túlzott egyszerűsítés volna: van valami megszokhatatlan a világunkban, egy olyan elemi idegenség, ami miatt az öngyilkosság is érvényes megszabadulási formaként tételeződik. Ám a terekre visszatérve még: fontos hangsúlyt kap az őszö-vetségi „Seol”, amely a regényben a „szellemtelené” vált helyet jelöli — „az Isten markából kihullottakat” (235.). De még a pokol is sajátos értelmet nyer: „nem tűz, hanem üresség és jelentés nélküli hely”. A *Haza* értelmezésében pedig jelenünk is egyre vészesebben hasonlít erre a kiüresedő, elidegenedett, már a szavak igazi jelentését sem ismerő világra.

Így az igazi tét valahol ennek megállítása, és a világosság győzelme (ennek érzékletes képe a regényben a szentpétervári fehér éjszakák — 180.), aminek megvalósításához az íróknak, költőknek a „fényt vagy a nyugalmat?” (401.) kérdésre folytonosan a fényt kell felelniük. Néhány szép költői kép is érzékelteti a regényben a fény és a sötétség harcát: ahogy a sötét felhők, szövetséget kötve a fényvel szemben, körülveszik a lenyugvó napot (290.); vagy a napfelkelte leírásánál: „az ég sötét, mindenütt vastag felhők. Aztán mintha a világ meggondolná magát, a sötét felhasad” (471.). Ha tehát sikerülne átvilágítani, és a tűzben megtisztítani a világot, akkor (ahogy Orpheus, a költő szavára): „a múlt kiégne” (282.). Akkor pedig végre hazatérhetne, és otthon érezhetné magát az ember a világban — anyanyelvtől és országhatártól függetlenül. (*Jelenkor*, Budapest, 2020)

SZEMÁN KRISZTINA

ÉRIC VUILLARD: NAPIREND

„Senki sem zuhanhat kétszer ugyanabba a szakadékba. De mindig egyformán zuhanunk, a nevetségesség és a rémület keverékével” — írja Éric Vuillard a tragédiáról, amely hol kisebb, hol nagyobb nyomot hagyva maga után, nap mint nap bekövetkezik a történelem folyamában. Vuillard-t nem a szakadék mélysége érdekli, hanem az út, amely a szakadékig vezet, amely már voltaképpen maga is zuhanás. A történelem legnagyobb tragédiái nem nagy csinnadrattával érkeznek, és a pokolba vezető út kövei sem fényesebbek más utak köveinél, olyan utakénál, melyek nem a szakadék felé visznek. A tragédia mögött banalítás rejtezik, s erről ír Vuillard, arról, hogy a népeket nyomorba döntő, milliók halálát okozó és az addig ismert világot elsöprő események mögött is csak egy véreres, fürkésző szem, egy lebiggyedő ajak áll, mely tulajdonosa magáénak tudhatja az emberi gyarlóságot is. S ennél több nem is kell, mondjuk ahhoz, hogy kirobbanjon a világtörténelem egyik legborzasztóbb összecsapása, a második világháború. Az ehhez vezető útról szól Éric Vuillard Goncourt-díjas *Napirendje*, amellyel a magyar olvasóközönség előtt debütál, és tekintve az egyre szaporodó — s elismerő hangú — recenziók és kritikák számát, igen nagy sikerrel.

Alapos történelmi ismeretekről árulkodó kis-regényében a második világháború kirobbanásához vezető, illetve az azt „előkészítő” tárgyalásokat mutatja be; azokat az embereket, akik alkati vagy morális gyöngeségük révén egy agitátor tökéletes eszközeivé váltak. Vuillard már-már hiperrealista leírásai révén szinte odaültet

minket is a tárgyalóasztalhoz; hogy lássuk, éppoly hétköznapi emberek voltak ők, mint bármelyikünk. Am amiben mégis különböztek tőlünk, az a szerep, melyet elvállaltak. Egy olyan előadás résztvevői, melyet nem ők rendeztek, de kulcszerepük van a végkifejletben, s melynek kellékei a blöff és a megfélemlítés. A rendező pedig a gonoszság nagymestere, aki elérte, hogy Ausztria bekebelezésére, az Anschlusra az osztrákok izgatottan várakozva, zászlócskát lobogtatva készüljenek. S ebben a kissé gunyoros, groteszk képben van valami egészen tragikus, melyet Vuillard az ártatlanság és a bűn egyazon képben való megjelenítésével fokoz és érzékeltet. Megközelítésének sajátja, hogy felfedi az egyébként megütközést kiváltó események komikusságát. E tekintetben az egyik legsikeresebb fejezet a német hadsereg osztrák határon való felsorakozását leíró, mely kapcsán az olvasó könnyedén asszociálhat az *Apokalipszis most* című film kultikus jelenetére: míg Hitler ahhoz hasonló, győzedelmes bevonulást vizionált, addig a rút valóság szerint a német tankok lerobbantak, s így a német hadsereg elakadt páncélosai miatt a remélt diadal napján Wagner zenéje helyett motorháztetők nyitogatása és csavarkulcsok zörrenése visszhangzott a méltatlankodó Führer füleiben, míg „az osztrák fiatalok lilára fagyott orral várakoztak az út szélén” (80.). — Meglepő módon Hitler személyének ellenére állítása kimerül pár, Chaplin *A diktátor* című filmjére utaló képben — például a nőies karlendítés —, s az ilyen külsődleges jegyeknél tovább nem merészkedik. Vuillard nagyobb hangsúlyt helyez a kisemberekre, azokra, akik Hitler bábjai voltak.

Vuillard-t rögtön meg is tették a fekete humor jeles képviselőjévé, amely műfajnak Kurt Vonnegut a legkiválóbbja. Vonnegut *Az ötös számú vágyóhíd* — mely témájában szintén a második világháborút érinti — képes megnevetetni, viszont a *Napirend* olvasásakor inkább elborzadást érzünk. Vonnegut leírásaiban a valóság fikciós elemekkel keveredik, mégis igazibbnak érezzük azokat, Vuillard komikumra kihelyezett helyzetei kevésbé hatnak természetesnek, annak ellenére, hogy tisztán valós eseményekből merít. Történetészövése hézagosnak tűnik az olyan közbeszúrt fejezetektől, melyek tartalmilag nem illeszkednek az események láncolatába, amely egymáshoz időben távolról kapcsolódó események leírásából áll. Hol a nürnbergi per egy részletébe, hol egy Churchill–Chamberlain–Ribbentrop hármas beszélgetés közepébe csöppenünk. Míg a film-díszletek részét képező SS-csizma fényezésével foglalatoskodó zsidó kelléktársa teljességgel kívül áll az alaptörténeten, a fejezet nyilvánvalóan semmi egyebet nem szolgál, mint a komikum és

az ironia súlykolását. Mintha Vuillard nem bízna az olvasóban, vagy talán abban, hogy a történet önmagában megállja a helyét.

A talán némiképp túlzásba is vitt szórakoztatási szándék mellett markánsan jelen van az üzenet is, melyet Vuillard közölni szeretne: a nagy tragédiák mögött hétköznapi helyzetek és kiszzerű emberek állnak, akik apró lépésekkel tolják vagy épp vezetik a világot a katasztrófák felé. S ha egy nap abban a hitben kelünk föl, hogy a világ a rendes, megszokott kerékvágásban halad, de nem vagyunk elég figyelmesek, és nem halljuk meg az apró lépések tompa zaját, meglehet, egyik pillanatról a másikra a szakadék alján találjuk magunkat. (Ford. Tótfalusi Ágnes; *21. Század Kiadó*, Budapest, 2020)

GOMBOR LILI

KÁLMÁN PEREGRIN OFM: MINDSZENTY, TOMEK, BARANKOVICS Arcvonalok és fordulópontok a keleti politika világában

Tomek Vince (1892–1986) neve sokaknak ismerős lehet a piaristák 20. századi történetéből, hiszen a két világháború között a szerzetesi utánpótlás nevelésében érdemeket szerző paptanár 1947-től kezdve húsz éven át a rend generálisa volt Rómában. A Sáros vármegyei szlovák származású, ám saját bevallása szerint felnőttként legjobban magyarul tudó Tomek identitásának alapját a hungarus-tudatban lelte meg, mint „a régi Hungaria (Uhorska) fia”. Mivel római pozíciójában közelebbi rálátása nyílt a Szentszék és a kommunista magyar állam közötti kapcsolatok alakulására, rendi elöljáróként — magyar nyelven, de gyorsírással — vezetett munkanaplóit a hetvenes évek elején tisztázta, sőt még visszaemlékezéseit is megírta „félreértés-oszlató szándékkal”, hogy egykor majd a magyar egyháztörténet forrásai lehessenek. E tiszteletreméltó szerzői tudatosság mellett a római irathagyaték Koltai András rendi levéltáros által elvégzett szakszerű rendezése tette lehetővé, hogy Kálmán Peregrin ferences történész feldolgozásában részlegesen közkinccsé váljanak ezek a naplók, visszaemlékezések, árnyalva és új szempontokkal gazdagítva a vatikáni „Ostpolitik” és a kommunista egyházpolitika stratégiai céljairól és taktikájáról kialakult képet. A piarista generális hagyatékában fennmaradt az amerikai emigrációba kényszerített kereszténydemokrata politikussal, Barankovics Istvánnal (1906–1974) folytatott levelezés is, melyet Barankovics özvegyétől megszerzett dokumentu-

mok egészítenek ki, így a könyv ezt a forrásanyagot is hasznosítja.

Részben még Magyarországon, részben már Rómában alakult ki Tomek Vincének az a sokrétű kapcsolatrendszere, mely őt a magyar egyházi ügyekben időnként tanácsadóvá, időnként közvetítővé tette. Mint rendfőnök, bejáratos lett a vatikáni hivatalokba, az Államtitkárságon pedig fordításokkal bízták meg, de számítottak véleményének kifejtésére is. A régebbi és az újabb (1964 utáni) magyar püspökökkel többnyire személyes ismeretségben állt, sőt néha szállást is nyújtott nekik (például Czapik Gyulának) a piarista generácián. A II. Vatikáni zsinat idején a „vasfüggöny” mögül érkező magyarországi főpapok számára nagy segítséget jelentett a piarista generális római tájékozottsága. Tomek szorosnak mondható kapcsolatokkal rendelkezett úgy az emigráns politikusok között (Barankovics István), mint a kommunista nomenklatúra soraiban (Sík Endre külügyminiszter, rendtársának, Sík Sándornak a testvére). Magyar állami részről is tisztelet övezte, már csak azért is, mert nem minősült emigránsnak, hiszen nem politikai menekültként érkezett Nyugatra, és bizonyos távolságot tartott a római magyar papi emigrációtól (de legalább ennyire a magyar követségtől is). A róla szóló értékelések, mint például a II. Vatikáni zsinatra hivatalos főpapok kíséretében érkező ügynökök jelentései, kiemelik szívéllyességét, amely minden bizonnyal jellemének egyik alapvonása volt. Saját feljegyzései ugyanakkor vívódásairól is tanúskodnak, különösen akkor, amikor érzekelte, hogy instrumentalizálni akarják; egy idő után eldöntötte, hogy soha többé nem utazik Magyarországra, ahová pedig visszavágyott.

Kálmán Peregrin interpretációja három olyan időszakra fókuszál, amikor Tomek Vince nemcsak az események megfigyelője, hanem résztvevője is volt: a negyvenes évek végére, a hatvanas évek első felére és a hetvenes évek elejére. Az összekötő kapocs Mindszenty József bíboros személye, akinek eltávolítása előbb a magyarországi katolikus egyház éléről, majd az USA budapesti követségéről, végül érseki székéből a kommunista vezetést újra meg újra a Szentszékkal való tárgyalásra készítette. Diplomáciai kapcsolatok hiányában megnőtt az informális csatornák je-

lentősége, és Tomek generálist — irathagyatékának tanúsága szerint — úgy a vatikáni diplomata és a magyar püspökök, mint az amerikai külügyi apparátus (Barankovicson keresztül) és a magyar kommunisták megpróbálták befolyásolni vagy információs forrásként használni. Ugyanakkor ő is igyekezett hatni a döntéshozókra, ha kérdezték, felkeresték őt, legyen szó Agostino Casaroliról, az „Ostpolitik építőmesterről”, Brezanóczy Pálról, a püspöki kar kormányhoz lojális tagjáról, vagy a magyar állam képviselőiről, de — ha erre lehetősége nyílt — magával Mindszenty bíborossal is beszélgetéseket folytatott. S bár 1948-ban még Czapik érsek tárgyalási készségét látta célravezetőbbnek, a hatvanas években már azért utasította el a magyarországi aktivitásra — szentszéki vizitatori megbízásra, püspöki székre, sőt a primási méltóságra — irányuló ajánlatokat, mert nem akart a „Mindszenty-ellenesség” táborába kerülni.

A könyvben közölt források több ponton korigálják a Mindszenty-kutatás eddigi megállapításait, s megcáfolnak bizonyos feltételezéseket. Kálmán Peregrin elemzéseinek segítségével tisztábban láthatunk a magyar főpap és a szovjet megszállók helyi képviselői közötti meghiúsult tárgyalás kérdésében, VI. Pál pápa erőfeszítéseit illetően, amelyek a bíboros helyzetének rendezésére irányultak, vagy a magyar püspöki karnak az esztergomi székiüresedés deklarálására irányuló kezdeményezése ügyében. Néha azonban a szerző félreérthető kifejezéseket használ (például Tomek Vince szobája mint „infoközpont”), vagy átvesz rosszul rögzült szófordulatokat (például „vatikáni rendőrség” emlegetése az elhunyt szentszéki munkatársak hagyatékának átvizsgálásánál). A könyv képanyaga informatív és hasznos, ám a képaláírásokba néhol hiba csúszott (például Mester István azonosításánál). A témakör avatott szakértői körében bizonyára vitákat fog kiváltani néhány következtetés, mindazonáltal Kálmán Peregrin munkájának érdeme, hogy az olvasót az eseménytörténetbe ágyazottan ismerteti meg a folyamatokat és cselekvőket bizonyos távolságból szemlélő, ám az üldözött magyar egyházért tenni akaró szerzetes reflexióival. (*Szent István Társulat*, Budapest, 2020)

GÁRDONYI MÁTÉ

SOMMAIRE*La musique*

- NICÉTAS DE
RÉMÉSIANA: Les bienfaits de la psalmodie
ANDRÁS KÁRPÁTI: La totalité de la *mousikê*
ALOIS KOCH: Aspects d'une théologie catholique de la musique d'église
KARL BARTH: Mozart et la musique du monde créé
ROBERT SHOLL: Arvo Pärt et la spiritualité
JULIANNA PAÁR: La musique traditionnelle hongroise dans la musicothérapie
■ Entretien avec János Bali, philologue classique

INHALT*Die Musik*

- NICÉTAS DE
RÉMÉSIANA: Vom Nutzen des Psalmgesanges
ANDRÁS KÁRPÁTI: Die Totalität der *mousike*
ALOIS KOCH: Aspekte einer katholischen Theologie der Kirchenmusik
KARL BARTH: Mozart und die Musik der Schöpfung
ROBERT SHOLL: Arvo Pärt und die Spiritualität
JULIANNA PAÁR: Die Rolle der ungarischen Volksmusik in der Musiktherapie
■ Gespräch mit dem Altphilologen János Bali

CONTENTS*Music*

- NICÉTAS DE
RÉMÉSIANA: The Gains of Psalm Singing
ANDRÁS KÁRPÁTI: The Totality of *mousike*
ALOIS KOCH: Aspects of a Catholic Theology of Church Music
KARL BARTH: Mozart and the Music of the Created World
ROBERT SHOLL: Arvo Pärt and Spirituality
JULIANNA PAÁR: Hungarian Folk Music and Music Therapy
■ Interview with Classical Philologist János Bali

Főszerkesztő: GÖRFÖL TIBOR

Felelős szerkesztő: PUSKÁS ATTILA Felelős kiadó: LUKÁCS LÁSZLÓ

Szerkesztők: BENDE JÓZSEF, DEÁK VIKTÓRIA HEDVIG, LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS, SÁGHY ÁDÁM, VÖRÖS ISTVÁN

Szerkesztőbizottság: HORKAY HÖRCHER FERENC, KALÁSZ MÁRTON, KENYERES ZOLTÁN,

KISS SZEMÁN RÓBERT, POMOGÁTS BÉLA, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

Kiadóhivatali titkár: FAZAKAS ANNAMÁRIA Honlap: SOMFAI BOGLÁRKA

Tördelés: NÉMETH ILONA Indexszám: 25 921 HU ISSN 0042-6024; Készült a Séd Nyomdában, Szekszárdon

Szerkesztőség és Kiadóhivatal: 1052 Budapest, Piarista köz. 1. Telefon: 317-7246; 486-4443. Postacím: 1364 Budapest, Pf. 48.

Internet cím: <http://www.vigilia.hu>; E-mail cím: vigilia@vigilia.hu. Előfizetés, egyházi és templomi árusítás: Vigilia Kiadóhivatala.

Terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletág, a Magyar Lapterjesztő Zrt. és alternatív terjesztők.

A Magyar Posta Zrt. postacíme: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármelyik postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt. fenti elérhetőségein.

A Vigilia csekk számla száma: OTP V. ker. 11707024-20373432. Előfizetési díj: egy évre 7.200,- Ft, fél évre 3.600,- Ft, negyed évre 1.800,- Ft. Előfizethető külföldön a KKV-nál (H-1389 Budapest, POB 149.). Ára: EU országok: 7.200,- Ft/év + postaköltség, tengerentúli országok: 100,- USD, illetve ennek megfelelő más pénznem/év.

SZERKESZTŐSÉGI FOGADÓÓRA: KEDD, CSÜTÖRTÖK 10-14 ÓRA
KÉZIRATOKAT NEM ŐRZÜNK MEG ÉS NEM KÜLDÜNK VISSZA

Alapítvány
a Közjóért

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Ára: 700 Ft

VIGILIA

SZEMLE

SIMON TAMÁS LÁSZLÓ
TOMPA ANDREA
ÉRIC VUILLARD
KÁLMÁN PEREGRIN OFM

A ki nem mondott és az el nem mondható
Haza
Napirend
Mindszenty, Tomek, Barankovics.
Arcvonalak és fordulóponatok
a keleti politika világában

A SZEMLÉKET ÍRTÁK

Gárdonyi Máté, Gombor Lili,
Martos Levente Balázs és Szemán Krisztina

KÖVETKEZŐ SZÁMAINKBÓL

- Az éjszaka tapasztalata
- Kép és képek
- Aczél Petra, Fehérváry Jákó,
Gájer László, Martos Levente Balázs,
Patsch Ferenc, Pavlovits Tamás,
Somorjai Ádám és Takáts József tanulmánya
- Acsai Roland, Győri László, Halmi Tamás,
Keresztesi József, Urszula Koziol, Lukács Flóra,
Markó Béla, Mohai V. Lajos, Oláh András,
Tóth László, Tőzsér Árpád és Vörös István írása



MINISZTERELNÖKSÉG



Nemzeti
Együttműködési
Alap



BETHLEN GÁBOR
Alapkezelő Zrt.