

hősi halál, vagy a megadást vállaló és közben a jövőre készülő magatartás között választhatnak. Déry értelmiségi Gogaja feláldozza ifjú életét, mert van „aki minden árat megfizet, hogy megférjen a lelkiismeretével”.

Déry Tibor a vívódó lelkiismeret konfliktusait viszi színre, amelyek elvont létkérdésektől a közösségi életben való helytállásig ívelnek, intellektuális szinten körünk alapvető problémáival foglalkoznak. Jóllehet, színjátékai nem mérhetők a prózai művekhez, mégis a modern magyar színház érdekes és formailag izgalmas, új lehetőségei. (*Szépirodalmi*, 1976.)

KOCSIS RÓZSA

Fodor András: Igor Sztravinszkij

A műzsák testvérisége, különösen pedig irodalom és zene vérokonsága mitikus előidőkbe visszanyúló, ősi emberi hagyomány; a költők zeneértéséről és a muzsikások vonzalmáról a szó művészete iránt számtalan fényes példa tanúskodik. Az sem kivétel, ha a kölcsönös nosztalgia a szakmai válaszfalak lebontására készíti a zénezt és a literátort: Kodály Zoltán vagy Szabolcsi Bence nyelv- és irodalomtudományi, verstani ismerete, Péterfy Jenő, Csáth Géza zenei kultúrája mindkét művészeti ágat gazdagította, az interdiszciplináris tájékozódás termékenységének szép bizonyítékává vált. Ebbe a sorba illeszkedik, a maga eredeti módján, a költő és esszéista Fodor András is; versei Bartókról, Kodályról, Sztravinszkijről, egy elektronikus zenei koncertről vagy Josquin de Prez-ről, a Bartók-filológia kiadványait ismertető elmélyült recenziói, tanulmányai az új magyar zene klasszikusairól és mai képviselőiről, Utam a zenéhez című izgalmas esszéje nemcsak érzékeny tudását dicsérik, de muzikális érdeklődésének más zenehallgató-típusokétól eltérő sajátosságait is nyilvánvalóvá teszik. Figyelme a zenei anyagra, a hangzó valóságra tapad, spekulatív előfeltevések nélkül s — mint maga írta — „alapvető elméleti és gyakorlati képzettség híján”, a dallam, a ritmus, a hangszín konkrétumait értelmezve jut el a zene mélyebb sugallatának, divatos szóval élve: üzenetének megfejtéséig.

A Sztravinszkij-esszé már ezért párját ritkítóan merész vállalkozás, de legalább két más okból is az. Az egyik műfaji természetű: ha előzetesen esszének neveztük is, mellőzhetetlen a kiegészítés, hogy tekintélyes terjedelmű könyvről van szó, amelynek óhatatlanul vállalnia kell az ismeretterjesztő monográfiáktól elvárható követelmények teljesítését. Így a lehető egzaktságot az életrajzi adatok, a tárgyalt vagy megemlített Sztravinszkij-művek meg a diszkográfia tekintetében, a tömörségében is szakszerű műelemzést, s ami mindezzel összefügg, a források körültekintő és pontos fölhasználását. Legfőként az orosz és angol kiadványokra támaszkodva (Eric Walter White azóta magyarul megjelent nagy kézikönyvét is rendre a saját fordításában idézi), de bőven merítve a más világnyelveken hozzáférhető és a korábbi magyar szakirodalomból is, Fodor imponáló tájékozottsággal hangolja össze felfogását a nemzetközi kutatásával. Kottapéldát keveset citál, a szakmai elemzést általában a hivatott műkritikusoktól veszi át, de gyakran egészíti ki saját zenei élménye érzékletes fölidézésével, s önálló szempontok szerint értékel. Biográfia és művek rejtett kapcsolatait, az alkotásba föl szívódott éleltények titokzatos jelenlétét pedig — a József Attila-könyvnek is ez volt egyik nagy bravúrja — olyan finom beleérző képességgel tárja föl, amilyenhez a tudományos apparátus önmagában kevés lenne. A monografikus feladatokon túl, a nehézségek másik forrása az ábrázolás tárgyában, Sztravinszkij riasztóan bonyolult, rengeteget vitatott, szeszélyesnek és változékonynak kikiáltott személyiségében rejlik. „Picassón kívül nincs még alkotó, ki a század szellemi arculatát hivatás és tehetség ennyi leleményével, ilyen

álthatatosan és szerencsésen formálni tudta” — írja Fodor, mintegy a próteuszi hajlékonyságban, a megújulni tudásban, a kifogyhatatlan invencióban sejtetve a két zseni rokonságának gyökerét. De van-e nehezebb próba, mint e változatosság mögött az egységet, a váratlan fordulatok mögött a pálya töretlen logikáját föltárni? Sztravinszkij művészetéről alkotott különönc felfogása és mondend életstílusa is kihívó ellenében áll a történelmi okok folytán mindmáig profetikus vonásokat is őrző, nemzeti-társadalmi küldetést vállaló kelet-európai művészeivel, s gyakran aszkézisre hajló magatartásával. Maga a külső, elismerésben és anyagiakban testet öltő siker sem egészen ok nélkül kelt gyanakvó bizalmatlanságot a Lajttól keletre, ahol még a két világháború közötti évtizedekben is többnyire fordított arányosság jellemezte érték és érvényesülés viszonyát.

A halmozott akadályok mögött persze sokat ígérő cél van kitűzve. Amikor költő léte ennyi zenei-szakmai nehézséget vállal, s hű közép-európaiként egy nyugatias világfi megértésére-megmagyarázására tör, Fodor egyszerre igyekszik pótolni a XX. századi művészeti hagyomány nálunk hiányzó folytonosságát, s keres választ szellemi életünk számos időszerű kérdésére. A modern ember és művész ismerveit olvassa le Sztravinszkij képmásáról, nem sarkall feltétel nélküli követelésre vagy sznob kultuszára, de értő, bennünket gazdagító asszimilációt kíván, komoly és tudatos sáfárkodást egy nagy mester megkerülhetetlen szellemi örökségével.

Sarkalatos kérdése e hagyaték értelmezésének a népi ihletés, a nemzeti jelleg és hovatarozás, illetve a Sztravinszkij-jelenség nyilvánvaló nemzetföldrőltsége közötti viszony. A „gyermekkori körülmények csillagállását”, a szülőföld és a család ígézetében töltött korai éveket mindig meghatározó jelentőségűnek tartó Fodor Sztravinszkij életében is gondosan dokumentálja az Oroszországhoz, az orosz néphez, tájhoz, paraszti és „magas” kultúrához való eltéphetetlen kötődést; ezek az élmények, s nem utolsósorban az „... orosz nyelv, melyen mindvégig gondolkozott, sokkal mélyebben befolyásolták, mint ahogy életének külső tényei mutatják” — írja. Mindenütt, ahol szükséges, nagy nyomatékkal emeli ki az orosz folklór hatását Sztravinszkij zenéjére, egyúttal azonban finoman és következetesen el is határolja művészetének népies és oroszos szellemét az erőltetett, programszerű, idézetekben és hivalkodó utalásokban kimerülő folklorizálástól. A legilletékesebbekre, Bartókra és Sztravinszkijra hivatkozva érvel a nem témájában, de nyelvezetében népi és nemzeti művészet mellett, amelynek semmi köze a másokra erőszakolható „tudatos doktrínér esztétikához”. A népköltészetben nemcsak az anekdotikus elem vagy a képek és metaforák, hanem „a szavak, szótagok egybefűzése, az egésznek ezáltal létrejövő”, zenei hatású ritmusa is inspirálhat — idézi a zeneszerzőt; *A katona története* szenttelenségét, Adorno ismert véleményét vitatva, úgy magyarázza, hogy a zene „a népmesék stílusát követi, melyek a legborzalmasabb dolgokat is száraz szemmel tudják elmondani”; *A róka* kapcsán is „a népies intonáció egy atavisztikusabb fajtájáról”, valamint „régii farsangi vándorkomédiások, mutatványosok közös európai hagyományának visszhangjáról” beszél. A folklór sajátosan modern felhasználásának jó néhány ismerve — például a mitikussal, az őszivel való érintkeztetése, a gyűjtött vagy fölhasznált anyag nemzetközisége, tárgyi motívumok kölcsönzése helyett a népi kultúrából elvont esztétikai-poétikai elvek merész, nagyvonalú alkalmazása — teoretikus erőltetés nélkül illeszkedik össze olyan modellté, amely Sztravinszkij személyétől függetlenül is tanulságos lehet szellemi életünk számára. A zeneszerző életében és alkotói érdeklődésében bőven vannak kozmopolitizmusra, világpolgári függetlenségre utaló vonások; hogy mást ne említsünk: vokális művei vagy féltucat éló és holt világnyelv és -kultúra vonzásáról áruklodnak, gyakran egyazon műben is a legkülönfélébb eredetű stiláris reminiszenciákat vegyíti a protestáns korálttól az észak-amerikai rag-time-ig, francia slágermotívumtól spanyol vagy osztrák karakterű dallamokig — Fodor érzékeltetni tudja, hogy a nyitottság és olthatatlan érdeklődés a nyelvi-etnikai-zenei változatok végtelen birodalma iránt nem ellentéte, hanem kiegészítője a nemzeti jellegnek, ez esetben az „orosz melosz”-szal való titokzatos benső kapcsolatnak.

Fodor Sztravinszkij-képében — s zenéje iránti vonzódásában — a másik lényegi tényező a szellem fegyvelmező, rendet teremtő, a káoszt kozmosszá szervező funkciójának védelmezése. Nemcsak a zene Sztravinszkijtől származó általános meghatározásáról van szó, amely szerint „arra az egyetlen célra adatott nekünk, hogy rendet teremtsen a dolgok között, beleértve legelső sorban a rendet az ember és az idő között”; konkrét történelmi törvényszerűség is van abban a fejlődésben, amely az első világháború előtti évek félelmetesen dinamikus, „barbár” zenéjétől a későbbi idők klasszicitásra és a konstrukció szigorúbb formáira törekvő alkotásaiig ível. Tévedés volna e folyamat igenlését avantgarde-ellenességgé egyszerűsíteni: Sztravinszkijnek — bár nem egyszer ironikus nyilatkozataiban elhatárolja magát a fitogtatott modernségtől — nyilvánvalóan már személye is garancia az örökös szellemi frisseségre, a megújulás képességére, de nagy nemzedéktársaihoz hasonlóan, idővel ő is szembefordul a romboló, a formákat széttépő, mindent az expresszivitásnak alárendelő tendenciákkal, s az avantgarde másik, építő, szilárd szerkezetet követelő változatával azonosul. E választást Fodor úgy tudja eleven szellemi aktualitássá tenni, hogy alkotáslélektani oldalát emeli ki. A művész a korlátlan — s ezért elvont és illuzorikus — szabadság helyett választhatja a megkötöttséget, a pontos feladatkijelölést, az anyag korlátozását is; az önként vállalt akadályok nem béklyózzák, de fölszárnyaltatják az alkotó ihletét, leküzdésük a tényleges szabadság józan mámorá- val ajándékoz meg.

A komponálást mesterségének s mindennapi feladatának tekintő, az „állandó tréninghez” ragaszkodó művész magatartása sok tekintetben előnyösen különbözik az inspiráció szerepét túlzó, az alkotási folyamatot misztifikáló romantikus attitűdtől. Hogy ezeket az előnyöket regisztrálva Fodor nem az iparművészeti öncélúságot akarja a kor nagy kérdéseivel viaskodó művészet fölé emelni, arra elég egyetlen — a szakmabeliek által talán vitatott — példát idézni. A könyv megfontolt és elfogulatlan Sztravinszkij—Bartók-párhuzamai között egyetlen olyan óvatos föltevést találunk, ahol a magyar mester oldalára billen a mérleg, ezzel a jellemző indokolással: „... mivel a kelet-európaiságot Bartók egzisztenciálisan és történelmi sorsként is mélyebben éli, a harmincas évek második felében ő írja majd a jelentékenyebb műveket.” De feltétlenül tiszteletet ébreszt a „homo faber” iránt tökéletes összeforrottsága mesterségével, az elfojthatatlan kísérletező kedv, a kézművesi öröm, amely műfajok, hangszerek, művészi megoldások új lehetőségeinek kipróbálásakor eltölti, s főleg — tartásának szilárd etikai alapjaként — szenvedélyes ragaszkodása a munkához. Sztravinszkij életében a munka nemcsak „bizonyos számú hang elrendezését jelenti”, ahogyan a zeneszerzést definiálta meghökkenítő józansággal, hanem közösségi ténykedést is, a művek szövegíróival, díszlettervezőivel, előadóival való, gyakran barátsággá fejlődő intenzív együttműködés megannyi alkalmát. Fodor, aki- nek az emberi kapcsolatok alakulása régtől fogva szívügye és intellektuális gondja, példás figyelemmel mutatja be hősének az időben izgalmasan változó szellemi környezetét. A Rimszkij-Korszakov mellett töltött tanulóévek, meg a Robert Craft asszisztenciájával jellemezhető kései korszak között hosszabb-rövidebb ideig dolgozott és barátkozott Gyagilevvel és Cocteau-val, Ramuz-zel és Picassóval, Matisse- szal és Ansermet-vel, Rácz Aladárral és Dushkinnal, Valéryvel és Eliottal, Gide-dal és Huxleyval, Auden-nel és Dylan Thomas-szal, egyszerre példázva a társművészetek összefogásának előre lendítő erejét s a közvetlenségén, a személyes érintkezésen alapuló ismeretszerzés minden más módszert fölülmúló hatékonyságát. Sztravinszkij irodalmi kortársait, a századelőn induló nagy nemzedék kimagasló képviselőit gyakran ábrázolják a magány, az idegenség, a rokontalanság géniuszaiként — törvényszerűnek érezzük, hogy Fodort e mítosz egyik nagy ellenpéldájához vezette ízlése és érdeklődése, ahhoz a Sztravinszkijhoz, aki „hosszú életpályáján vitalitása, alkotó- ereje és merkúri összekötőképesége miatt folyamatosan vonzotta magához a kor nagy szellemeit”.

A kortársi kapcsolatoknak megfoghatatlanabb, spirituálisabb része is van, egy viszonyrendszer, melyet az egyenrangú, nagy művészek széttartó, párhuzamos vagy

keresztelő útjai rajzolnak ki. Bartók, Sztravinszkij, Schönberg — ezt a hármas akkordot Magyarországon 1925-ben ütötte le egy kiváló ítéletű zenetudós, de a hatvanas évek elején Fodor még szükségesnek érezte a figyelmeztetést, mennyi adósága van zenei kultúránknak e korszakalkotó tehetségek ismeretében és részrehajlás nélküli értékelésében. Könyvében ez a szempont az összehasonlító és kitekintő megállapítások sokaságában érvényesül; kölcsönös hatásokra és taszításokra hívja fel a figyelmet, az egységben keletkezett művek tudatos vagy szándékolatlan összefüggéseire, s már a „más-más pályán kiteljesedő alkotók” eredményeinek evidenciában tartásával is állást foglal mindenféle előítéleten alapuló szembeállítás, erőltetett rangsorolás ellen. Nem mintha maguk a zeneszerzők az ebben is példaszzerű Bartókéhoz hasonlítható objektivitással és tisztelettel szemlélték volna egymás működését. Sztravinszkij fölényeskedése Schönberggel szemben, közönye Bartók íránt: tagadhatatlan tények, melyeknek külön pikantériát kölcsönöz utólagos közeledése a szeriális technikához és az a legújabban feltárt valóságosság, hogy kései műveiben Bartók hatása is kimutatható. Az utókornak azonban, sugallja Fodor, a kortársi ellentétek meghosszabbítása helyett a szuverén értékek egymást nem korlátozó megbecsülése az igazi érdeke; ebből az álláspontból polemizál Adorno egyoldalú Schönberg-kultuszával, marasztalja el Sztravinszkijnek a pályatársaival kapcsolatos magatartását, de azt a magyar kritikai gyakorlatot is, amely a világkultúra többi értékének rovására növelte volna egyedülállónak Bartók teljesítményét. A hazai Sztravinszkij-adaptáció történetéről adott vázlat a kötet izgalmas adatokban és eredeti gondolatokban leggazdagabb fejezetei közé tartozik. Nemcsak szellemes, mély tanulságokat is fölfed az az analógia, amelyet Fodor a harmincas és az ötvenes évek magyar Sztravinszkij-felfogásában észrevesz. A merőben más társadalmi-politikai helyzet és ideológiai indítékok ellenére mindkét esetben az értékek alternatív szembeállításának ugyanaz a fonák logikája akadályozta a tárgyilagos értékelést. Pedig a „rivális” nimbuszának csökkentése Bartók ügyének sem használ: a „tűzbuzgó védelem”, szándékától függetlenül, könnyen kerül „közös harci frontba” a folklórellenes Adornóval, az agresszív manipulációs művészetpolitika nemcsak a *Petruskát*, hanem a *csodálatos mandarint* is levéteti a műsorról. S mindez még korántsem lezárt, ad acta tehető fejezete a magyar művelődéstörténetnek. A folyamatos feldolgozás-elmulasztása, melyet — megint csak Bartók kivételével — zenei életünk legnagyobb tekintélyei szentesítettek, utólag is megbosszulja magát, a tartós közöny vagy félreismerő felületesség évtizedeit nem teheti jóvá az ellenkező véglet, a kritikátlan ünneplés, melyet Sztravinszkij 1963. évi magyarországi látogatása vezet be. A legnagyobb baj, hogy „a kitagadás a fanyalgás után az érzelmes hódolat, a feltétlen magasztalások közt hiányzott a birtokba vételért való küzdelem igazi drámája. De legalább ennek szembesülésre jogosító tudata.” Fodor András könyvesszéje tehát egy nyomasztó tartozás törlesztésében vállal jelentős szerepet, s világos szerkezetén, tárgyi hitelén, stílári hajlékonyságán túl szerzőjének a feladat súlyával arányos morális felelőssége avatja e műfaj legjobb hazai mintáinak méltó társává. (*Gondolat*, 1976.)

CSÜRÖS MIKLÓS

Ratkó József: Törvénytelen halottaim

Újabb irodalmunkban meglehetősen szokatlan jelenség, ha a költő célzatosan összpontosít egyetlen témára, s főleg ha valamely ügynek egész kötetnyi anyagot rendel alá. Szokatlan, mert kockázatos. És költőink nem szeretnek kockáztatni. Mennyivel egyszerűbb több év spontán anyagát — utólag gondosan „ciklusrendszerré” alakítva — közreadni.

A Hetek jelentkezése óta Ratkó József költészete viszont épp arra adott példát,