

Steve Reich /

# HOLOCAUST-VONATTAL A MAKPÉLA-BARLANGBA

KÖBÁNYAI JÁNOS INTERJÚJA

Ha Isten segít, akkor holnap.

Ha nem jön semmi közbe ismét. Se sztrájk. Se katonaság. Se újabb lövöldözés. És még ki tudja mi más.

Akkor holnap végre eljutunk.

Hebronba. A Makpéla-barlangba.

Ezek voltak az interjú utolsó mondatai, amelyet Steve Reichel készítettem Jeruzsálemben, 1989 májusában a Mishkenot Sha'ananim művészközpont vendégházában, a Cion-hegyen.

Sárgásvörösen remegő koradélutáni hőség és az intifádá gyűlöletparazsán izzik a Szent Város. Benne a vendégház: oázis. Hűvös, higgadt: kívülálló.

–Mit írt-élt a *Desert Music* után?

Ez volt a kérdésem Steve Reichhez jó egy órája, az utolsó ideges-reménykedő mondatok előtt. Aztán alig találok a hangom a 90 perces kazetta másfél oldalán. Az indítógombot azonnal sikerült újra megtalálni és megnyomni. A kapu kinyílt.

Elég volt rá figyelni. Úgy tenni, mint aki minden szavát érti. Mint ahogy akkor úgy is éreztem. Noha on the road-rámragadt angolságom épphogy a kérdések feltevésére volt elég. Hát még az izgágán csavarodó newyorkiságát követni.

*Nem a nyelv a fontos, hanem a kommunikáció.* A kapcsolat. Ami a nyelv ismeretétől függetlenül vagy van, vagy nincs. Az interjú: kapcsolat. Kulcsa a Sálom. Nem a szó. Hanem a természetesség, ahogy ezzel a szóval, fogalommal, kívánsággal köszönünk. Nyitunk.

1983-ban és 84-ben vált a természetemmé a sálom – nem sokkal több héber szó ragadt rám a kibucban, mosávban és a jesivában – Izraelben, egy báál tsuvává (új megtérővé) fejlődő otlét-állomás alatt. Mire hazaértem, egy másik szó-név-fogalom: zene várt Budapesten 84 Jom Kippurján a Zeneakadémián: a *Tehillim*. S a rákövetkező tavaszon a SOTE klubjában a Mester személyes bemutatkozása, és a *Desert Music* ősbemutató ízelítője alkalmából a kulcsot ki is próbáltam-mondtam: Sálom.

Az akkor felvett interjú (az új *Múlt és Jövőt* megelőző *Kultúra és Közösség* – a kék – 88/6-os számában, majd a *Magyar Siratófal* című könyvemben – Szépirodalmi-Tevan/1990 – jelent meg: *Steve Reich, a zsidó identitás muzsikusa* címmel) a báál tsuvává válás közös élményéből, gyakorlatából indult. A magnetofon – száz esetben egyszer ha előfordul – egy szót sem vett fel. Úgy söpörtem össze emlékezetből a rögzítés kudarcra – vagy

nagyon is sorsszerű megfoghatatlanságba illanása után – a kommunikáció-élmény cserepeit.

Ez az incselkedő elillanás most is bekövetkezett. Ezúttal a képé. A kép rögzítéséé, amelyért pedig nem csekély kockázatot vállaltam.

Nem arab taxival, de arab busszal mentem utána másnap, az interjúkészítés közvetlen hatása alatt a Makpéla-barlangba. Végre engedtem a Júdeai sivatag hívásának – a Mishkenot Sha'ananim-mal szemben fekvő dombjai díszletei között csodáltam nap mint nap a napfelkelte és lelemente roppant, isteni színjátékát – és fellázadva a Don't go there -it's very dangerous-tiltás, lebeszélés ellen, hogy rögzítsem a Makpéla-barlang szellemiségének és valóságának szembesülését.

Steve Reich technikai szerkentyűkkel dugig megrakott taxija a kora reggeli órákban indult, én pedig a legtikkasztóbb hőségben elégeltem meg a gyávaságomat, és két műanyag kóláspalackba töltött vízkészlettel föl-szerelve kíséráltam a Jaffa Gate melletti arab buszok megállójához.

A Makpéla-barlang fölé emelt Heródes korabeli erődbe viszonylag veszélytelenül jutottam el – Don't be paranoid – folytattam magamba az egyoldalú párbeszédet azokkal, akik mindenáron lebeszéltek arról, hogy arabokkal érintkezsek, vagy a West Bank földjére tegyem a lábam, ahol Steve Reich és felesége szívükről legördült kövekkel, hogy everythig is O. K., felszabadultán hókuszpókuskodtak öles mikrofonhusángjaikkal a csíkos szövetekkel borított sírokat őrző mecset oszlopívei alatt és az árkádokkal körülzárt udvaron, a baksisért készséges arabok és flegmán érdeklődő izraeli katonák gyűrűjében.

Még az erődítmény-szentély bejáratához vezető parkban gyorsan filmet cseréltem, hogy a kapu előtt egymás mellett elhaladó strámlis haszidot és a kecskéjét pásztroló kefijás arabot egy képmezőben, a Makpéla-erődítmény háttere előtt kameravégre kapjam. A gyors filmcserének, vagy más, a makacs rögzítésmániámnak megálljt parancsoló akarat-„véletlen”-nek köszönhetően – száz esetben egyszer ha előfordul velem – Steve Reichet a Makpéla-barlangban üresbelű fényképezőgép-cattogtatás kísérte. A rögzítés ezúttal is féloldalasa sikeredett.

Nem úgy az újabb, a rögzítés igénye kihívta élményszembesülés – visszagyalogolva az ellenségesbíborba szürkülő, fenyegető városban, majd folytatva az utat-

vesszőfutást Jeruzsálemig az izraeli buszon – amely néhány óra alatt földidézte, vagy inkább valóra váltotta a művész kitapintotta, cseppben a tenger-világviszonylatú kulturális és nemzeti konfliktusok gyilkos apokalipsziséét.

De ez már egy másik történet.

Az interjú nyers szövegének a lefordításában a Magyar Rádió Angol Szekciójának két készséges munkatársa – Számadó Eszter és Zípernovszky Kornél – volt segítségemre.

A *Desert Music* után az első darabom a *Sextet* volt.

Talán hallotad. A Nonesuch Records adta ki. Tel-Avivban még megkaphatod, vagy elküldöm neked. Ez volt az első olyan mű, amit a saját együttesemre írtam, mióta – hű, de régen volt – az *Octet* elkészült. Ő, nem a *Tehillim* még szintén a saját együttesemnek készült, de a nagyobb formációk ritkán játsszák. Túl kevesen játszanak benne. A *Sextet*ben 4 ütős és 2 billentyűs dolgozik; és billentyűsök: zongora és szintetizátor, valamint ütősök: meg vibrafon. Nagyon bátran. Először életemben, mert azt akartam, hogy igazán gördüljön a darab. Különböző hangzásokat akartam elérni az ütősökkel. A *Sextet* az egyik legjobb darabom, meg kéne hallgatnod. Nekem nagyon fontos. A legjobb rövid művem. Tényleg jó. Félórás, és öt tételből áll, és a harmónia nyelvének nagy része a *Desert Music*ből jön. De a hangszerelés az más. Ha Beethoven, Haydn, Mozart vagy Bartók a zenéjük lényegét, a valódi gondolataikat akarták kifejezni, akkor a vonósnégyeshez nyúltak. Nekem nem a vonósnégyes a lényegem. Számomra az ütősök és billentyűsök együttese az. Nem lennék meglepve, ha írnék egy második, vagy harmadik *Sextet*-et is. Nem most; valamikor később.

A *Sextet* után írtam a *New York Counterpoint*-ot (Ellenpontot). Ebben Richard Stolzman klarinétozott. Ez volt a második a *Counterpoint*-darabok sorában, amikor van egy szólólista, önmaga ellen játszik a szalagon. Szerintem ez sokkal jobb, mint a *Footpiece*, mert ennek sokkal nagyobb zenekari terjedelme van; basszus és B-moll variánsok; basszus, szoprán és minden, ami eközött lehetséges. Stolzman pedig olyan játékos – persze, nagyon jó – akinek van érzéke a jazzhez is. Ez a darab pedig eléggé jazz-központú. Nem a mai jazzhez hasonlít, hanem kicsit a *Duke Ellington*-féléhez. A 30-as–40-es évek zenéjéhez. Kicsit úgy hangzik, mint „nézz vissza Gershwin felé”. Ezt a darabomat nagyon sokat játsszák, mert könnyű előadni. Magyarországon is játszották, sőt, úgy tudom, hogy felvétel is készült belőle. A *New York Counterpoint* után írtam egy zenekari darabot *Három tétel* címmel a St. Louis-i szimfonikus zenekar számára.

Ez nem a legjobb darabom. Látod, egész őszinte vagyok. Igazából nem nagyon inspirált sem a zenekar, sem a karmester, sem a zenekart kiszolgáló

adminisztráció, szóval elég rossz hozzáállással írtam. Loptam magamtól. Egy kicsit a *Sextet*-ből, egy kicsit a *New York Counterpoint*-ből, szóval ez a darab nem a pályám csúcsa.

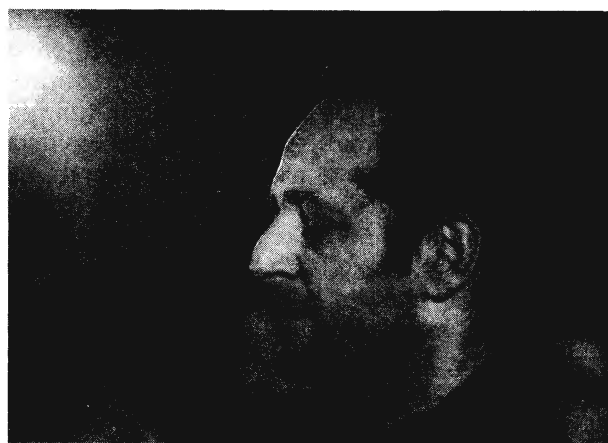
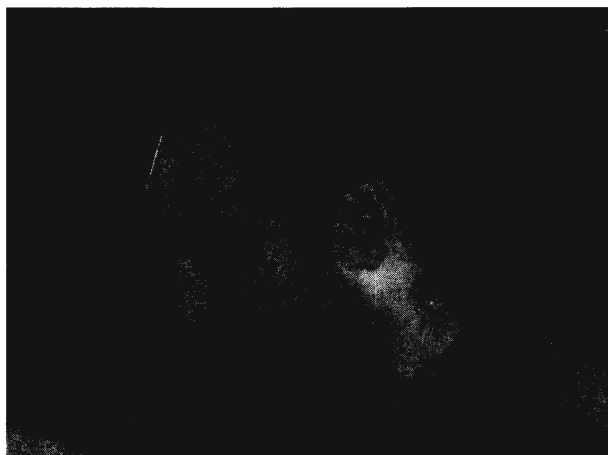
Aztán megint egy zenekari darabot írtam. Ez az egyik legjobb, amit csak zenekarra, kórus nélkül írtam. A címe: *The Four Sections* (A négy rész). A *Four Sections*-t a San Franciscó-i Szimfonikusoknak írtam, és Michael Tilson Thomasnak ajánlottam, aki a zenémet vezénylő legjobb karmesterek egyike. A legjobb élő karmesterek egyike, akit nagyon szeretek. Ő mondta, hogy írjak már valamit a zenekar szórakozására. Mire mondtam neki, hogy én ilyesmit nem csinálok. Erre csak annyit mondott, hogy hallgassam meg: Írjak olyat a zenekar egyes részeire úgy, hogy a vonósok játszanak a vonósok ellen, a fafúvósok csak fafúvósok ellen, a rezek a rezesekkel, az ütősök az ütősökkel párbajoznak. Azt mondtam, jó: próbáljuk ki. Persze. És meg is csináltam. Így a négy rész azt jelenti: vonósok, fafúvósok, rezek, ütők. Az első tétel nagyon határozott, nagyon lassan kezdődik. A szokásos kontrapunkt szerkezet, de nagyon legato. Más érzés. És akkor egyszerre vált az egész hangzás az ütősökre. Ugyanaz a szextett: két zongora, két basszusdob, két vibrafon. És ugyanazok a harmóniak vonulnak végig. A vonósoknál ez tíz percig tartott, az ütősöknél két percig, bár a tempó nem változik, mégis nagyon szögletesnek tűnik az egész. Aztán a metrikus moduláció kicsit gyorsabb. Négy harmonikus rész van a darab mind a négy részében, amit a zenekar négy része szólaltat meg, aztán a fafúvós és a rézfúvós rész végén – amiben két szólóhegedű is van – mindenki bejön tutti-ban, visszatérnek a második tétel témájához. Az ütősök és a teljes zenekar nagy erővel játszik. A darab 25 perces, és nagyon sokat játsszák. A New York-i Filharmonikusok is játszották, Floridában is előadtuk, aztán Londonban a Londoni Szimfonikusokkal lemezre játszottuk, aminek most Michael Tilson Thomas a zenei vezetője. Életemben 1988 novemberében volt a zenémnek a legnagyobb ünnepe. Londonban, a déli part – az olyan, mint a Lincoln Center – tele van színházakkal: ott van a Queen Elisabeth Hall, a Royal Festival Hall, és ott játszott a Londoni Szimfonikus Zenekar Michael Tilson Thomas vezetésével meg az én együttesem, több brit együttes, a Kronos vonósnégyes, s kint volt a Nemzeti Televízió. Tíz napig csak az én zenémet játszották. Igazán csodálatos volt. Mi is nagyon jól játszottunk, Tilson Thomas is nagyon jó volt, felvettük a *Four Sections*-t.

Amikor vége lett, olyan érzésem támadt, hogy „basta”, „finito”. A nyolcvanas években dolgozni hagyományos eszközökkel: zenekarral, virtuóz szólistákkal – ... úgy éreztem, megvolt minden. Elég volt. Mert ha az ember zenekarra ír, az olyan,

legalábbis nekem, mintha az egyik kezemet tudnám csak használni, és az is hátra lenne kötözve. Mert mindent nagyon meg kell gondolni. A muzsikuskoknak csak négy-hat órájuk van egy darabot próbálni. Ha kontrapunktot írok, az nem lehet túl komplikált, vagy ha igen, lassúnak kell lennie. Nem használhatok erősítést, vagy ha igen, hát épp csak egy picit, és akkor a cuccoknak a zenekarral kell utaznia. Ha végre próbára kerül a sor, a zenekar egy része úgy gondolja, ez nagyszerű, a másik meg, hogy borzasztó, unatkoznak, és szívesebben játszanának Brahmsot, Brucknert vagy Beethovent.

Ugy érzem, az életem egy szakasza teljessé vált. Ideje visszalépni. Meg előre is. Vissza néhány olyasmire, ami a 60-as években érdekelt: mint a beszédhangok. Előre, egy újfajta zenés színház felé.

Az *Electric Counterpoint* épp középen van ebben, azért írtam, mert megkértek rá. Az történt, hogy miután megírtam a fuvola- és a klarinétművet, egy csomó klasszikus gitárművész jött hozzám azzal, hogy ez fantasztikus lenne gitárra. Lehetne pengetni. Azt mondtam nekik, igazatok van, de kissé unalmas lenne. *A klasszikus gitár nem a mi generációnk gitárja.* Ezen sokat vitatkoztunk Bob Howardsszal, aki a Nonesuch Records vezetője, és az ECM Records vezetője volt, ahol a darabjaimat felvettem, és ami Pat Metheny lemezcége is volt. Szóval ahogy Bob Howardsszal beszélgettünk, azt mondta, miért nem jöttök össze Pat Methenyvel? Ő szereti a te zenédet, te szereted az ő zenéjét. Erre én, hogy nem is tudom, . . . mire ő; várj, felhívom. És felhívta. Öt perc múlva Metheny meg én már a darabról beszélgettünk. Nagyon tetszett neki az ötlet. Összejöttünk, és mondtam neki, hogy nagyon örülök, hogy ő csinálja meg a darabot, így persze híres lesz, hiszen ő már híres, de miután ő megcsinálja, főleg klasszikus gitárosok fogják játszani, hiszen ők olvasnak kottát. Szóval neki is írnom kell egy darabot, aki pengetővel játszik, és a klasszikusoknak is, akik az ujjukat használják. Erre azt mondta, hogy írjak egyes sorokat. És ezt is csináltam. Szóval csak a végén van tutti, alapjában az egész egyes sorokból áll, és a harmóniák úgy állnak össze, hogy az egyes sorokat egymásra teszi az ember. Mostanában az együttesemmel egy fiatal klasszikus gitárjátékossal utazunk, David Tennenbrow-val, aki manapság a jobbak közül való, és ő klasszikus gitáron játszik rá Metheny szalagjára, ami nagyon jól hangzik. Ha őszinte akarok lenni, az *Electric Counterpoint* nagyon hasonlít a klarinét-darabhoz, szép darab, de semmi különös. Ebben a periódusban, ami a *Four Sections*-tól az *Electric Counterpoint*-ig vezetett, technikailag két dolog kezdett érdekelni. Rájöttem, hogy számítógéppel egész jól kinéző zenéket lehet produkálni. Egy zeneszerző pénzt költ arra, hogy írjon, különösen



egy zenekari darabot. O.K.; a zenekartól én kapok megbízási pénzt, de többet adok vissza a másolóknak, akik leírják a kottát és még külön a szólamkottákat. A *Desert Music* szólamkottái kb. 15000 dollárba kerültek. Szóval ha egy darab kész van, akkor azt egy számítógép nagyon szépen le tudja írni, szebben néz ki a kotta, mintha magam írnám, és a szólamokat is megírja ad libitum, így aztán ren-

kelni a *sampling keyboard*. Ez egy olyan eszköz, aminek van egy mikrofonja, amit beleteszel egyenesen a billentyűzetbe, és felveszi, amit csinálsz, bármit: énekhangot, zenét, és aztán azt át tudja tenni bármilyen hangnembe, bármilyen magasságba, és bármilyen hangot beletehetsz, digitálisan felveszi. Olyan, mintha lenne egy magnó, amihez tartozik egy zongorabillentyűzet is. Tehát csinálhatok vele kollázst is, no nem John Cage-módra, hanem például vehetem a te hangodat, és odatehetem pontosan a tizenötödik ütemben, mert úgy játszik, mint egy zenész. Mintha személy szerint nekem találták volna fel. Mintha az égből jött volna. Nem szeretem a szintetizátorokat, de a *sampling keyboard*, ez valami más. Szóval volt ez a megbízatásom Betty Freemantól, aki jól ismert – a legjobbban ismert – zenei patronus Amerikában. Segített nekem, Harry Parknak, John Cage-nek és még sok művésznek. Mondta, hogy írjak egy darabot a Kronos vonósnégyesnek. Mondtam, jó ötlet. Ez 85–86-ban volt, amikor még zenekarra írtam, hát tetszett a dolog. De amikor elkezdtem gondolkodni a dologról, rájöttem, hogy olyan lenne, mint egy tripla kvartett, egy élőben s kettő szalagról.

Akkor ismertem meg a *sampling keyboard*-ot, amire rögtön azt mondtam, *húha*. A feleségem, aki videoművész, azt mondta, miért nem teszed bele a Kronos-darabba? Szerintem fantasztikusan jó, és nekik is nagyon fog tetszeni. Ráadásul majd' meghalsz, hogy beletehesd. Akkor már ez a színházi darab járt az eszemben – nagy tévéképernyők, dokumentumanyagok, de kialakulatlan volt az ötlet. Tudtam, hogy évekbe telne, amíg elkészül, és hatalmas darab lenne. Arra gondoltam, nem valami bölcs dolog olyasmibe kezdeni, amiről semmit sem tudok, jobb lenne egy etűdöt írni. Így aztán a *Different Trains* (Más vonatok) egyfajta etűd. Nekem persze egy nagyon fontos darab, de etűdként szolgál egy jövőző zenés színházi darabhoz, anélkül, hogy nézni kellene. Csak arra való, hogy hallgassák, hogy behozza a hangot a külvilágból. Szóval tudtam, hogy a Kronosnak fogok írni, tudtam, hogy többszörös kvartett lesz benne és a *sampling keyboard*, de maga az anyag nem volt még meg. Elkezdtem a fejemet vakarni. Aztán visszagondoltam a gyerekkoromra. Amikor kicsi voltam. Egyéves...

Fogtam a magnót, és meglátogattam a nevelőnőmet, felvettem a hangját, elmentem ahhoz a nyugdíjas néger öregemberhez, aki 1939–40–41-ben vonatokon dolgozott, elmentem a Yale Egyetemre, ahol van egy archívum. A holocaust túlélői hangjainak az archívuma; rengeteg felvétel.

Nemcsak a holocaustról szól e darab, hanem az egész helyzetről. Arról, hogy mit jelentett akkor élni Amerikában.

52 éves vagyok, 1936-ban születtem, és amikor

## DIFFERENT TRAINS

*Different Trains* (1988) for string quartet and tape begins a new way of composing that has its roots in my early taped speech pieces *It's Gonna Rain* (1965) and *Come Out* (1966). The basic idea is that speech recordings generate the musical material for musical instruments.

The concept for the piece comes from my childhood. When I was one year old, my parents separated. My mother moved to Los Angeles and my father stayed in New York. Since they arranged divided custody, I traveled back and forth by train frequently between New York and Los Angeles from 1939 to 1942 accompanied by my governess. While these trips were exciting and romantic at the time, I now look back and think that, if I had been in Europe during this period, as a Jew I would have had to ride very different trains. With this in mind I wanted to make a piece that would accurately reflect the whole situation. In order to prepare the tape, I had to do the following:

1. Record my governess Virginia, now in her 70s, reminiscing about our train trips together.
2. Record a retired Pullman porter, Lawrence Davis, now in his 80s, who used to ride lines between New York and Los Angeles, reminiscing about his life.
3. Collect recordings of Holocaust survivors Rachella, Paul and Rachel—all about my age and now living in America—speaking of their experiences.
4. Collect recorded American and European trains sounds of the 1930s and '40s.

In order to combine the taped speech with the string instruments I selected small speech samples that are more or less clearly pitched and then notated them as accurately as possible in musical notation. For example:



The strings then literally imitate that speech melody. The speech samples as well as the train sounds were transferred to tape with the use of sampling keyboards and a computer. Kronos then made four separate string quartet recordings which were combined with the speech and train sounds to create the finished work.

*Different Trains* is in three movements, though that term is stretched here since tempos change frequently in each movement. They are:

- America—Before the war
- Europe—During the war
- After the war

The piece thus presents both a documentary and a musical reality, and begins a new musical direction. It is a direction that I expect will lead to a new kind of documentary music video theater in the not too distant future.

Steve Reich  
August 1988

*Different Trains* was commissioned by Betty Freeman for the Kronos Quartet. It was composed from January through August of 1988 and is about 27 minutes long. The transcript of the speech recordings used follows:

idősebb lettem, és kezdtem emlékezni azokra az utakra, amelyeket a II. világháború idején tettem meg vonattal New York és Chicago között. Láttam egy fotót, ami Lengyelországban készült egy kisfiúról, aki feltartja a kezét a kis sapkája fölött. Ő pont úgy néz ki, mint én olyan idős koromban. Még nekem is volt olyan sapkám. Az ember elkezd gondolkodni. Én Chicagóba és Los Angelesbe megyek, ő meg Lengyelországba. És ő onnan nem jön vissza. Ez a *Different Trains* alapgondolata. Az első tételben megpróbáltam elkapni azt az ártatlanságot és energiát, ami Amerikában megvolt a II.

### I: America - Before the war

- "from Chicago to New York" (Virginia)
- "one of the fastest trains"
- "the crack\* train from New York" (Mr.Davis)
- "from New York to Los Angeles"
- "different trains every time" (Virginia)
- "from Chicago to New York"
- "in 1939"
- "1939" (Mr.Davis)
- "1940"
- "1941"
- "1941 I guess it must've been" (Virginia)

### II: Europe - During the war

- "1940" (Rachella)
- "on my birthday"
- "The Germans walked in"
- "walked into Holland"
- "Germans invaded Hungary" (Paul)
- "I was in second grade"
- "I had a teacher"
- "a very tall man, his hair was concretely plastered smooth"
- "He said, 'Black Crows invaded our country many years ago' "
- "and he pointed right at me"
- "No more school" (Rachel)
- "You must go away"
- "and she said 'Quick, go!' " (Rachella)
- "and he said, 'Don't breathe! "
- "into those cattle wagons" (Rachella)
- "for 4 days and 4 nights"
- "and then we went through these strange sounding names"
- "Polish names"
- "Lots of cattle wagons there"
- "They were loaded with people"
- "They shaved us"
- "They tatoood a number on our arm"
- "Flames going up to the sky - it was smoking"

### III: After the war

- "and the war was over" (Paul)
- "Are you sure?" (Rachella)
- "The war is over"
- "going to America"
- "to Los Angeles"
- "to New York"
- "from New York to Los Angeles" (Mr. Davis)
- "one of the fastest trains" (Virginia)
- "but today, they're all gone" (Mr. Davis)
- "There was one girl, who had a beautiful voice" (Rachella)
- "and they loved to listen to the singing, the Germans"
- "and when she stopped singing they said, 'More, more' and they applauded"
- "Crack" in the older sense of "best"

világháború előtt és az elején. Amikor Amerika még hősiesség volt. Az volt. Mert anélkül az Amerika nélkül te meg én nem beszélgetnék itt.

A második tételben már egy teljesen más világ van: a holocaust világa. Ebben zeneileg, amellet, hogy a beszédhangokat felvettem, kapcsolatba kellett lépnem a vasút hivatalnokaiával is; a vonatzörejekért. Ez egy külön szubkultúra. Szereztem CD-n vonatzörejeket – nagyon hosszú, gazdag hangokat. Angliában kiadtak egy lemezt, amin semmi más nem volt, csak különböző vonatok hangjai.

Csak az angolok képesek ilyesmire. Az egyik albumot úgy nevezték el, hogy „Mozdonyok akcentussal”. Ezen megtalálhatod a magyar, román, jugoszláv, spanyol vonatok hangjait. Az európai vonathangok rövidek, élesek, ijesztőek. Szóval a különbözőség részben ezekben a mozdonyhangokban vannak. A darabot az amerikai vonatok hosszú, mély hangjával kezdem, amelyeket a hegedűk megdupláznak, és mind gyönyörűek, hosszan csengők. A második részben rövidek és élesek. Azért használtam ezeket a második tételben, mert hű akartam lenni ahhoz, ami akkor hallható volt a negyvenes évek Európájában.

Az emberek hangja ugyanígy érintett. Sem az emberek, sem a különböző vonatok hangjaiból nem komponáltam dallamot. Mindössze annyit csináltam, hogy követtem, amit a hangok diktáltak. A darab a hangok tónusából áll össze, a beszélők beszédének dallamából. Ez lehet a nevelőnőm, aki azt mondja: „Chicagóból New Yorkba”, vagy a hordár: „ezerkilencszáznegyvenegy”, vagy Paul, a magyar, aki azt mondja: „volt egy tanárom, egy nagyon magas ember, a haját teljesen simára tapasztotta”... Ez a Paul – a vezetéknévét nem mondhatom meg – Budapesten született. Most Bostonban él. A *Different Trains*-ben csak kis epizódokat tud meg az ember, de én tudom az egész történetet. Szóval Paul elmondja, hogy „volt egy tanárom, egy nagyon magas ember, a haját teljesen simára tapasztotta, és mindig azt mondta: fekete varjak, fekete varjak, ekkor rámutatott a zsidó gyerekekre, „szállták meg az országunkat sok évvel ezelőtt”.

Virginia néni – a nevelőm, a darab írása idején 70 éves – és a hordár hangját én vettem fel, de a holocaust túlélőinek a hangjáért elmentem egy archívumba, és kaptam egy engedélyt, hogy használhassam a felvételeket. Ezek úgy tízéves felvételek lehettek, a hetvenes-nyolcvanas években készítették őket. Később beszéltem velük telefonon. Paulal is telefonon beszéltem. Az volt a történet hogy kisfiú korában iskolába járt, és volt egy tanára, akit Balognak hívtak. Amikor Paul azt mondja róla, hogy nagyon magas volt és a haja... látszik, hogy úgy gondol rá, mint egy Drakulára. A haja közepén el volt választva, és kétoldalra volt fésülve. „A haját teljesen simára tapasztotta”. Órárt tartott az osztályban 1943-ban, és azt mondta az osztálynak: „Fekete varjak szállták meg az országunkat, sok éve már”, és rámutatott a zsidó gyerekekre. „Ezek azok. Mint a varjak. Ti vagytok”. A *Different Trains-ben ez a történet vége*. A valóságban még folytatódott. Ennek a tanárnak volt egy fia, aki szintén abban az iskolában tanult. Egyszer Paul és ez a gyerek verekedni kezdtek. Paul megverte, belenyomta a sárba a fejét. Másnap Balog, a tanár felkapta Pault és kihajította egy ablakon. Ez volt az iskoláztatásnak a vége. Elmesélte azt is, hogy az anyjával hogyan vándoroltak Magyarországon,

mindig megpróbáltak két lépéssel a nácik előtt járni, ami sikerült is nekik. Aztán ez a Paul a harmadik tétel elején nagyon csendesen azt mondja: „és vége a háborúnak”. A *Different Trains* összes melódiája a beszélőktől jön. Oda mennek vissza, hogy „esni fog”, vagy „kijövünk, hogy megmutassuk nekik”.

Ha a zsidó zenéhez nyúlok, akkor a gyökerekig nyúlok vissza. A gyökerek; a házinut, vagyis a Tóra éneklése. Tehát a *hang az elsődleges*. Csak azután, ebből következően jön a zene.

A *Different Trains* szellemisége egy hommage-hoz hasonlít. Emlékmű, no nem azért, mert már nem élnek benne az emberek, hanem azért, mert általában az emberek ebben a darabban idősek. A legfiatalabb közülük ötven év körüli. Mihelyst kiválasztottam a mondatokat – hosszú órák alatt pergő felvételek közül a 40 mondatot – úgy kellett intonálnom őket, egész pontosan, ahogy hangzotak. Különösen a harmadik tételben. A zenét hallgatva – tara tira tara – hamar rájössz, hogy ez valójában Paul, amint azt mondja: „és vége a háborúnak” (and the – war is – over). A vonósok, a fúvósok – mind ezt a dallamot mondják. Talán a harmadik tétel a legfontosabb a darabban, mert technikailag nyitottabb, és kevesebb a hangeffektus. Csak az emberek gondolataiból kifejlődő zene áramlik.

Ahogy most beszélgetünk, a hangom egy kicsit ideges, gyorsan beszélek, New York-i akcentussal. Ha lefényképezünk egy embert, tudjuk, ki ő. Amikor meghallgattam *Bartók Béla* hangját, többet tudtam meg róla, mint megismerve a zenéjét vagy a róla szóló könyveket olvasva, a fényképeit nézegetve. Az ember hangja, lelke, Ruahja, a szelleme, a Geisztje: *ő maga*. Ez a munka annyira izgalmas és új volt számomra, hogy továbbra is az emberi hanggal akartam dolgozni. Amikor a *Different Trains*-t élőben látod, egy színházat előlegző állapottal szembesülsz. A különböző megkettőzött hangok, a férfi és a cselló, a brácsa és női hang, valamint a két hegedű a vonatfüty hangjával – a legmagasabb hang az első hegedű és a legmélyebb a cselló – és mindez a színpadon történik... a néző azt veszi észre, hogy a zenészek mintha átlényegülnének. Mintha azoknak az embereknek a részeivé válnának, akiknek a szólamát játsszák. Mintha beszélő csellista lenne a színpadon, meg beszélő brácsás. Ez még nem színház, de már mintha színház lenne.

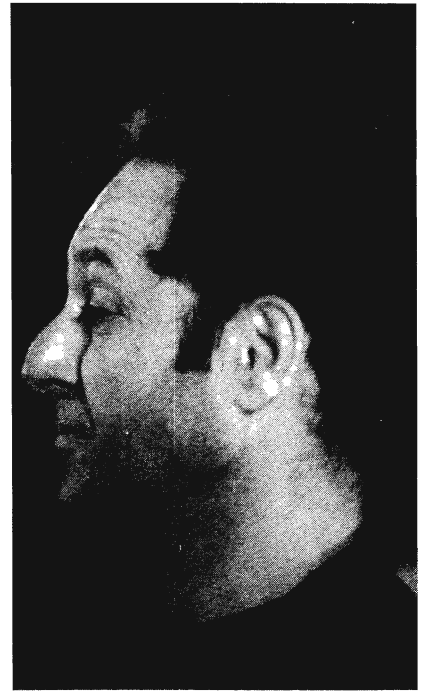
Utálok az operát. UTÁLOM. Megfájdul a fülem tőle. A belcanto, addig rendben van, ameddig az irodalma terjed... Csak én ezt az irodalmat ki nem állhatom. Még ha szereti is valaki. Hacsak nem teszed fel magadnak azokat a kérdéseket, amelyeket Kurt Weil is feltett magának. Ő azt mondta, hogy nem, nem akarok zenekart, egy kis együttes kell nekem, mintha csak a kávéházban

lennék. Kurt Weil azt is eldöntötte, hogy nem kell operaénekes, hanem az a nő, aki nem tud énekelni, de ebben a darabban majd csak tud. A *Háromgarasos opera* mestermű, amelyben életre kel a weimari köztársaság.

Zeneszerzőként megvakarta a fejét, és végig gondolta a zenés színház két alapkérdését: Melyek a zenei erők, amelyek ehhez a darabhoz kellene? És mi a helyi stílus? Ha ma, 1989-ben Joan Sutherlandot vagy más híres operaénekest akarsz felkérni, Leontine Price-ot vagy Plácido Domingót, vagy bárkit, rá kell jönnöd, hogy abban a pillanatban, hogy kinyitják a szájukat, újateremtik Richard Strausst, Wagnert, Verdit, Mozartot. A 19. és 18. századot hallod az énekstílusukban, bármit is énekeljenek. De az embernek az az érzése, hogy a 18–19. századi Európában ülök, leginkább Itáliában vagy Németországban. Ugyanez vonatkozik az őket kísérő zenekara. Ez a hang nem véletlenül alakult így ki. A Scalában például nyolc-kilencszáz vagy ezerkétszáz ülőhely volt, tehát olyan hang kellett, amelyet az egész teremben hallanak, negyven-ötven zenész mögül is. Később jött Wagner a nagy tubával és a sok rézfúvóssal. Még erősebb hang kellett, hogy hallható legyen a zenekar fölött. Wagner után valami lényeges történt: *feltalálták a mikrofont*. A mikrofon az egész világon megváltoztatta az énekstílust. Nem kellett ahhoz hangosabban énekelni, mint amilyen hangosan én most beszélek, és mégis egy egész zenekaron át lehetett hallani a hangomat. A mikrofon azt is lehetővé teszi, hogy minden kis zörejt hallani lehessen. Számomra ez már természetes. Így – ebben – nőttem fel. Az énekhangot kierősítem. No nem azért, mert nem tudok megengedni magamnak egy híres operaénekest, hanem azért, mert számomra így természetes. Az új darabomban, aminek *The Cave* (A barlang) lesz a címe – most kezdtem dolgozni rajta, Stuttgartban lesz a bemutatója 1992-ben –, lesznek énekesek és hangszeresek, körülbelül húszan-húszonnégyen.

Először a formája jutott az eszembe, és ehhez jött később a téma. Ahogy a *Different Trains*-nél is. Mielőtt a *Desert Music*-ot írtam, operálták a vállamat. Kórházban voltam, és ha jól emlékszem Michael Knighttal, az angol zeneszerzővel beszélgettem, és meséltem neki az új darab-ötletemről, amiben lennének tévék vagy képernyők, esetleg a második világháborúról szólna, de elég homályosak voltak az elképzeléseim. Aztán fokozatosan eljutottam a *Desert Music* gondolatáig, ahogy újra olvastam William Carlos Williamst. Rájöttem, hogy az emberiség minden kreatív és szent eszméje a sivatagból jött.

A *Desert Music* elképzelése inkább egy színházi ötlet kiteljesítése. Valójában csak kórus és zenekar szerepel benne. Amikor a *Desert Music*-ot befejeztem – azt hiszem életem egyik legfontosabb



darabja –, az ötlet visszatért, és nem hagyott békén. Ugyanis eredetileg nem ezt terveztem. Tévét és magnót akartam használni, nemcsak kórust. Rájöttem, hogy meg kell írnom ezt a darabot, bár még nem tudtam mi lesz belőle, de ebből a formából kell kiindulnom. A hatvanas években nagyon érdekelt az underground filmek és például a lassítás is. Írtam egy darabot, valójában nem is darabot, inkább egy koncepciót egy darabhoz. Ennek a kis könyvnek a címe *A lassítás hangja* volt. Ahogy egy filmben a szereplők hirtelen megállnak, megmerevednek: hát ezt hanggal is meg lehet csinálni. A kitartott hangot a *samplerrel* meg lehet állítani. Mindezek az ötletek a filmből jöttek, és már húsz éve foglalkoztatnak. Vagy nem tudtam megvalósítani őket, vagy nem tartottam elég fontosnak, s így a háttérben maradtak. De a *Desert Music* után ezek az ötletek fel-feltörték.

A *Different Trains*-ről tudtam, hogy előtanulmány. Sejtettem, hogy olyan darab lesz a következő szerzeményem, amelyben a zenészek megkettőzik az eseményeket és a szereplőket, amelyeket látni is lehet és hallani is. De még nem tudtam, hogy miről fog szólni.

Nem sokkal azután, hogy visszajöttem Londonból – 1988 novemberében –, a feleségemmel elmentünk egy munkaebédre, miután eldöntöttük, hogy különválasztjuk a munkát és az otthoni életünket. Rögtön ahogy a témáról elkezdünk beszélni, öt percen belül a Makpéla-barlangról folyt a szó.

Ő többször forgatott többcsatornás videoalkotásokat. Közülük a dachau volt a legmegdöbbent-

több. A feleségem neve *Beryl Korot*. 1974 óta készít többcsatornás videoalkotásokat. Sok fesztiválon vetítik a műveit a Dokumentától a kaliforniai Fesztiválig. A dachau filmje arról szól, hogy először a falakon kívülit mutatja, aztán a falakon belülit. Föl a barakkokig. A barakkok belseje. Újra kint. Aztán egy hídon át a gázkamrák. És újra a víz. Mindez négy csatornán látható. Az elsőn és a harmadikon ugyanazt látod; jön a teherautó, és nagyjából ugyanaz történik, de nem pontosan egy időben. Egy kicsit olyan, mint a zeném. A második és a negyedik csatornán már a kerítésen belülieket látod, hasonló időzítéssel. Aztán mind a négy csatornán bent vagyunk... Tehát absztrakt is, dokumentumfilm is, és narratív is.

Ő és én valami konkrét dologban kezdtünk gondolkodni. Olyan metaforában, *ami a jelenlegi izraeli helyzetre vonatkozik*. Számomra manapság ez a legfontosabb és legszembetűnőbb konfliktus a világban. *Emberként és zsidóként* is foglalkoztat. Ugyanakkor nem szeretek politikailag túl direkt dolgokat csinálni. Nem is csináltam soha. A politikát mindig egy lépés távolságra tartottuk magunktól, és inkább a probléma gyökerével foglalkoztunk.

A mélyre leásva egy emberbe ütközünk:

A neve *Ábrahám*. Vagy *Ibrahim*.

Kiderült, hogy Ábrahám a hagyomány szerint egy olyan helyre van eltemetve, ahol különböző épületeket emeltek a sírja fölé. Ez a pátáriákká barlangja. *Hebron* városában, Izraelben a West Bank-on. Nem kell ecseteljem, hogy Hebron a világon az egyik legveszélyesebb hely. Minden nap lehet róla olvasni az újságban. A harcok, a lázadás nem vélet-



lenül épp ennek a barlangnak a városában tört ki. Él ott egy csoport Kirját Árbában, akik ott szoktak imádkozni. A muzulmánok is bejárnak oda. Ez elvben gyönyörű lenne, de a gyakorlatban szörnyű; meg akarják egymást gyilkolni. A hely túltelített érzélemmel. És mint minden Izraelben: történelem. Ha csak a falakról és az épületekről mutatsz képeket valakinek, már bekapcsolódsz a történelembe.

A barlang nem olyan, amelyet az ember elképzel, hogy egy szikla oldaláról nyílik, és be lehet sétálni. Ez nem ilyen barlang. A régészekről megtudtuk, hogy a középbronzkorban – Ábrahám korában – a barlangokat kővel vésték kőbe, hengerszerűen lefelé, kissé oldalirányba. Makpéla annyit jelent, hogy *hajtott*, vagy *kettős*, és ez sok mindenre utal. Arra is, hogy ott *párok* vannak. *Ábrahám és Sára, Izsák és Rebeka, Jákob és Lea*, valamint a kabbalisták szerint *Ádám és Éva* is ott vannak eltemetve. Van egy olyan hagyomány is, hogy a Makpéla-barlang lemege a sírhoz. *A visszavezető ösvény tart a Paradicsomba.*

A hely árasztja magából a történelmet, titkokat, politikát, háborút, MINDENT. Az ember részévé válik ezeknek a dolgoknak, ha odamegy.

Hebronba eljutni, az valami egészen bizánci. Ha sárga rendszámú izraeli kocsival mész, megdobálnak kővel, úgyhogy műanyag ablakú kocsival kell menni. De jobb a kék rendszámú arab taxi, akkor nem dobálnak meg. De az arab taxival is jó lesz vigyázni, mert esetleg elrabolnak. Ki tudja? Úgyhogy érdemes a Hebronban állomásozó izraeli hadsereget értesíteni. De ha túl feltűnően csinálod, akkor az arab taxisofőr nem fog elvinni és így tovább.

A darab első része: *Ábrahám és Izsák*, a második: *Ábrahám és Ismaél*; a harmadik rész címe: *Ábrahám halála*. Azért, mert a Tórában, amikor Ábrahám meghal, nemcsak Izsák temeti el, hanem Izsák és Ismaél *együtt*. A hagyomány szerint Ismaél bűnbánatot tart, és apjuk szellemében békében találkozik a két testvér, hogy eltemessék. A Tórában az erről szóló mondat igen gazdag a jelenre utaló metaforákban. A probléma Ismaél és Izsák között kezdődött, mivel egyik csodás születéssel lett a szeretett Sára gyermeke. Ismaél pedig Hágár, a rabszolgalány fia, akit Ábrahámnak adtak, mivel Sárának nem lehetett gyereke. Sára rájön, hogy ki lesz az örökös, és ahogy Izsák megszületik, elküldi Ismaélt a sivatagba, ezt Isten jóváhagyja. De Ismaél neve azt jelenti: *Isten meghallja*. Ezt ugyanebből a hagyományból az arabok is nagyon komolyan veszik. Azt mondták neki, hogy *íjlövő* lesz, kezét emel mindenki ellen, azaz harcos lesz. Valóban így is történt. Az arabok az egész világot előzőnlötték karddal; Spanyolországtól Indiáig.

A darab megformálása anyaggyűjtéssel kezdődik. Kamerával, mikrofonnal. Én vagyok a hangosító és a riporter. Sok tudóst, katonát, arabot és izraelit kerestünk fel, történészt, régészt, Talmud- és Biblia-professzort, Korán- és Iszlám-kutatót. Az interjúk mindig ugyanazzal a kérdéssel kezdődnek.

– „Nézze, Ön igen kiváló kutató, bocsássa meg a kérdésemet: *kicsoda Ábrahám?*” Ez a kérdés olyan, mintha Rorschach-tesztet adtunk volna fel az alanyoknak, mert a válaszaikból megismerjük a személyiségüket.

Íme két végletes példa az elhangzott válaszokra: Az első – a neve nem fontos, nagyon vallásos ember – így felelt: *az apám*. És érezni lehetett, hogy ez mennyire a szívéből jött. Sírnival tudtam volna. A másik, egy jól ismert intellektuel, régiségek tudós ismerője – nem árurom el, hogy pontosan kicsoda – azt mondta: – „Ó, egy irodalmi figura”. Szívesen behúztam volna neki egyet. A két szélsőség között megtalálható mindenféle árnyalat. Az arabok válasza rejtőzködőbbek voltak. Tudták, hogy zsidó vagyok, New York-i, sejtették, hogy baloldali, ezért azt mondták, amiről úgy gondolták, hogy azt akarom hallani. Velük elég nehéz volt.

A darabon dolgozva azon kaptuk magunkat, hogy részesei lettünk a helyzetnek. A dokumen-



tumgyűjtés annyit jelentett, hogy résztvevőkké váltunk. A komponálásnak ez a szakasza olyan, mint az evés; táplálkozni az anyaggal. Feltöltődni.

1988 januárját a *Different Trains*-hez készített interjúkkal töltöttem. Amikor végeztem velük, átítatódtam az interjúalanyaim érzéseivel, életével. Mindezek bekerültek a darabba. Most itt vagyok Izraelben, eszem az életeket, a helyzetet, az atmoszférát, a levegőt, a történelmet, tegnap még rosszul is lettem, annyira tömény mindez.

Itt, Izraelben van az origó, a kiindulási pont. Az emberek tényleges hadiállapotban élnek, ennek hosszú vallásháborúba torkolló története van, de nemzeti jellege is. Szerintem *ha lesz világháború, akkor innen fog kiindulni*. Ma ez a környék a világ legveszélyesebb területe. Itt a legvalószínűbb, hogy bekövetkezik a robbanás. Olyan emberek élnek ehhez a vidékhez közel, mint Kadhafí, aki mindig készenlétben áll. Látom hogyan teszik tönkre magukat az emberek a gyűlölködésben. Bár a gazdagság betegsége is elérte Izraelt. Különösen Tel-Avivban érezni az amerikai hatást. Éppen ezért van némi szimpátiám a muzulmánok iránt, akik ellenállnak a Nyugatnak. Sok mindenben nyilván ellenséges vagyok velük szemben, de az szimpatikus, ahogyan megkérdőjelezzik, hogy olyan csodálatos lenne Amerikában élni. A kábítószert, az AIDS és sok más talán azt mondatja velük: lehet, hogy nem is csodálatos elnyugatiasodni, lehet, hogy a régi életformánk nem is olyan rossz. Mindig is érdekelt a „primitív” és a legfejlettebb: a dob és a komputer. Érzem a feszültséget, azt hogy az egyik kultúra sem egészen tökéletes, és a másik sem maga a gonosz. A modernség nem mindenre megoldás. Izrael földje és az egész Közel-Kelet a szenvedélyek játéka színtere. A Nyugat szülőhelye, és ha nem vigyázunk, akkor a Nyugat sírja.

*Ahogy Ábrahám sírja: mindenkié lesz.*

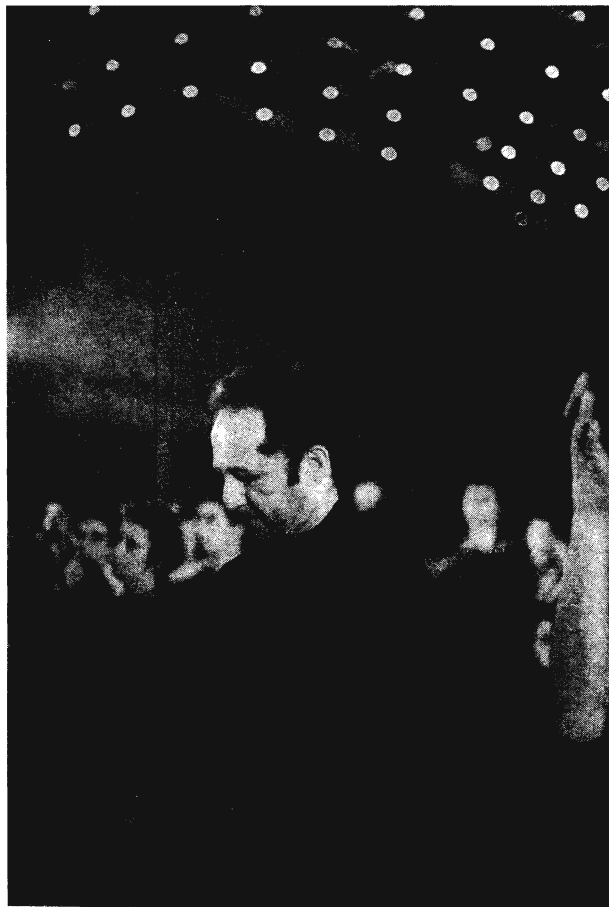
Csak remélem, hogy Isten segítségével még élünk 1992-ben, és létrejön, amiről mesélek. Képeket és szöveget akarunk megjeleníteni. Őt nagy vetítő lesz a közönség fölött. A darab úgy fog kezdődni, hogy valaki – egy zenész – a szövegszerkesztőn gépel. Ül a billentyűk előtt, nem zongora, hanem írógép, vagyis komputer előtt. *Satie* csinálta ezt még előttem, de ebben lesz egy csavar. A *Genezis* könyvét fogja angolul gépelni, a *Sára*, *Ábrahám* és *Hágár* közti konfliktust. Ritmusra fogja gépelni. Van egy komputerprogram, amelynek segítségével szótagokat lehet gépelni, nemcsak betűket. Amikor az angol befejeződik, kezdődik a francia az egyik oldalon és a német a másikon, és az oldalsó képernyőkön *lassan megjelenik az eredeti héber*. Tudom a Haláchából, hogy nem szabad az Isten nevét elektronikusan megjeleníteni.

Ez a kérdés nagyon izgató, mert le kell törölni egy videofelvételt az Isten nevével, mert azt nem

szabad egy darab papírra felírni, angolul például G, kötőjel, D. Csak annyit szabad az ortodoxok szerint, mert egy papírdarabot könnyen eldob az ember, és ez megszenteltségtelenítés, rá van írva az egész név. Azért mondom a *Tehillim*-ben *Él* helyett hogy *Khél*. Mivel koncertteremben lesz a bemutató, bizonytalan sok minden. Nem tudom, kik használják – tehát kód szót használok, nem az igazit. Nyilván hallottál Rushdie és Khomeini ügyéről. Nos a második részben a *Koránt* akarjuk megjeleníteni. Ugyanazt angol, francia, német és arab nyelven. Szigorúan csak a szöveget.

Egyik reggel verejtékben ébredtem, hogy valaki, amíg ülök Stuttgartban a közönség között, ki tudja miért, fejből. Sok iszlámhívó embert kérdeztem meg, hogy hogyan csináljam? Azt mondták, nincs semmi baj, de ők szunnita muzulmánok, nem siiták. Itt élnek Izraelben, viszonylag mérsékelten. Ki tudja, mit gondol valami örült Iránban? Fogalmam sincs. Úgyhogy az ismert dolgok miatt nagyon körültekintően végig kell gondoljuk, mi lesz a második részben. Ez nem egy elvont történet, benne van az életveszély.

Ebben a darabban sok minden sűrűsödik, amivel azelőtt sohasem kellett szembenéznem. Nem kívánok meghalni, hanem amíg az Isten élnem enged,



KÓBÁNYAI JÁNOS FOTÓI

annyit dolgozok, amennyit tudok. Már a munka elején az a darab olyan sok különböző valóságszintet hozott be, mint soha azelőtt. Remélem, jól fog sikerülni.

– *Hol vagy otthon?*

Azon kapom magam, hogy az Izraelről szóló híreket előbb olvasom el, mint a New Yorkról szólókat. Azt hiszem, hogy az amerikai problémák nagy része megegyezik a Római Birodalom bukása problémáival. A szerzés, a birtoklás, az emberek önpusztítása. Ezzel szemben kevés megértést

érzek. Egyre ellenségesebben figyelem a saját országomat. Amikor idejövök Izraelbe, szörnyű problémákat látok, de ezek a problémák igazi problémák, és a megoldásuknak van egy olyan felhangja, hogy az emberiség megpróbálja az igazi Messiást lehozni a földre. Az igazi Messiás az, amit az emberiség a saját érdekében tehet, hogy eljőjön a messiási kor. Hogy békében tudjon élni. Ezt emberi tettekkel lehet elérni. Ha az emberi cselekvés elég jó, akkor az Isten megadja, amire szükségünk van.

KÓBÁNYAI JÁNOS FOTÓJA

