

Az irodalom olthatatlan vonzalmat érez más médiumok iránt (zene, képzőművészet, építészet stb.), míg az irodalomtudomány olthatatlan ellenállást tanúsít az ilyen koncepciók felé éppen a médium miatt, hiszen hogyan is lehetne szavakat és hangjegyeket egymás mellé,

mi több, egymásra írni. Kovács András Ferenc (a továbbiakban: KAF) líráját olvasva ez a probléma felnagyul: a születésnap-i életműválogatás címe már önmagában többre-

tegű zenei öndefiníció (*Requiem Tzimbalomra – örömszene darabokban*), így tiszteletben tartva az irodalomtudomány ellenállását (végül is igaza van, a hangjegy nem betű, és a dallam kevésbé mondat), a következőkben azzal az idealisztikus gondolattal közelíték a kötet felé, hogy az irodalom mégiscsak lehet zene.

A mottókban megidézett Csokonai és Mozart állnak szerepként (vagy megszólítottként, vagy megidézettként vagy parafrázáltként) a központban, alakjukat a cím két szava is idézi, a híres többkezes *requiem* Mozartot és egyben halálát, míg a *tzimbalom* Csokonai beceneve (ugyan cével), éppen (a KAF-lírára is jellemző) sokszínűségéért. Minden *A Megbízással* kezdődik, amely több szempontból is érdemes kiemelt pozíciójára. A feladatot egy jó-szágkereskedő (vö. a jószág jelentését az „Úr” jelentéseivel) hozza egy bizonyos, névtelen úrtól, requiemet kéretik írni jó fizetségért gyorsan, de azért nem olyan gyorsan, ellenben remekül, az úr maga finom hallással rendelkezik. A vers mottója Mozart életrajzírójától származik, ennek ellenére a szöveget nem érdemes kizárólag Mozart felől olvasni. A kötet két hangsúlyos figurája már a megbízással is egymásba ér, hiszen Csokonai is Rhédey Lajos felkérésére írta a *Hallotti verseket*. (Habár tudta, kinek, és ez mégiscsak lényeges különbség.) A megbízás különös, és nem csak azért, mert a címzett ismeretlen, hanem azért is, mert jövő idejű, így jóslatként működik. „Egy ismeretlen / Júliusban egyszer majd / Beállít hozzád”. A küldönc nem több egy testnél valaki más akaratával, így a feladat a maga közvetettségénél fogva transzcendens természetű, amelyre szórakozottan játszik rá a rövid soros forma a hagyományos nagy kezdőbetűkkel. „Bőkezű úr az / Úr”. A név kifürkészhetetlen, talán nincs is, de kimondani, rákérdezni mindenképpen tilos. A könnyedség, amellyel a KAF-líra dolgozik (mondhatjuk, zenél), így szakrális jelleget kölcsönöz az Úrnak („s maga is / Olykor egy isten” *Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pamm.*), a felkérésnek (a jószágigazgatónak), és kézenfekvő a játék, melyet

Veréb Árnika 57

OEUVRE ET VARIÁCIÓK

Kovács András Ferenc:

Requiem Tzimbalomra

a kötet középpontba állít: a gyászmisét a szerzője önmagának írja. Mindez jelentős súlyt kap annak tükrében, hogy a *Requiem Tzimbalomra* életmű-válogatás (de erről később). A kezdet miatt termékeny lehetőségnek tartom a kötet gyászmiseként (és eközben örömmiseként!) való olvasását.

58

A zeneiség nem pusztán tematika, a szövegek gyakran emelnek be tempójelzést, ahogy a *Klavierkonzert* alcímei is (például *allegro ma non troppo*). Az öt variáció, mely mégis egy egység, már technikájában is megfelel a zenei szerkesztésmódnak, mivel a témát és a motívumokat (akár szószinten) variációs módon használja. Ez nem egyszerűen jelentéstorzulással jár, hanem variációs fejlődés útján kezdettől megoldásig jut, voltaképpen narratívát épít.¹ A farsangi téma gyakori. A maszk és a bál mint haláltánc és mint földi öröm, amelyből ki lehet ábrándulni, a kötet állandó motívuma; nem pusztán a KAF-lírára jellemző szerepjáték miatt, de Csokonai hangsúlyos jelenléte a Dorottya-történetet is könnyedén megidézi. A keretes szerkezet időtlenséget és meseiséget okoz „Farsangos kietlen úton / kóró, hánytorog forogva. [...] s farsangos kietlen úton / kóró táncol tántorogva.” A nyelv a *Dorottya*t imitálja és megjelenik benne a Csokonai-féle Tasso-fordítás Amintása is, miközben a mottó elvileg Amadé Farkastól származik (Wolfgang Amadeus) és némi fricskát tör a csurgói Cultura orra alá. Minden oldalról beillik a kötet *témái* közé. A *Klavierkonzert* izgalmassága azonban a zeneiségében keresendő. Mindegyik szöveg szimultán verselésű, négynegyedes vagy háromnegyedes, uralkodó verslába a trocheus. Az időmérték szinte kötelező, amikor zene és irodalom egymás mellé kerül, de remekül működő párjai az adott szövegvariációknak a tempójelzések. A nyitó- és a záró szöveg is all'ungherese megjelölésű, verselésüket tekintve teljesen megegyeznek (és nagyon találóan négynegyedesen magyarosak). Zenei szempontból a nyitó és zárótétel gyakorta egymás variációja. Míg az első andantino (mérsékelten lassú), addig a záró moderato (mérsékelten gyors). Az időmértékben csak néhány spondeusznyi a különbség, és mégis egészen megdöbbentő a zeneiség, a játék különbsége. Erre a jelölések hívják fel a figyelmet. Valódi instrukciókká válnak, amihez semmit sem kell veszíteniük eredeti jelentésükből. Ha van szimfonikus költemény (amely egy szöveget vesz alapjául), akkor valahol ebben a kötetben található a költeményes szimfónia (amely némi zenét választ alapul).

A zene azonban sokoldalú jelenség, a hangzáson kívül magában foglalja a csendet és az (el)hallgatás aktusát is. A kötet jól felismeri ezt az attribútumot, nem pusztán zenei akar lenni, hanem a zenét mint individuumot teremti meg.² Ez olyan nyilvánvaló leképezésekben is megjelenhet, mint a fent említett *Klavierkonzert*, egy-egy konkrét zenemű beemelése (*K. 626, Pa-pa-pa-pa-pa-pamm*) vagy a cipő játékos mozgása az *Amadé Farkas hagyatékában* „Csupán fitos cipőmnek orra / séta közben: az botladoz, / az rúgja, hoppersza, szét a kandi port, / a párt, a pért, a pírt, a pört – / nem én, nem én,

nem én, de [...]” vagy az archaizáló írásmód gyakori használata, amely nemcsak elemeli a szövegeket, de hangzati különbségeket is okozhat, ha például a *Prágai éji zenétskében* a ts-t nem felettetjük meg feltétlenül a cs-nek. „Cse-cserésző cseh leányok / Tseverészők tsapodárok”. Hogy hangzatos példával éljek magam is, a cseverészőben egész biztos nem szólal meg 59 ütőhangszer, míg a tseverésző elképzelhetetlen nélküle.

De a zenei individuum kérdése nem csak hangábrázolás, ahogy a zene sem pusztán hang – és az irodalom sem meríthető ki nyelvi megoldásokkal. Míg a kötetegeszt, akár egy árny, belengi a requiem tragikus végessége, addig a vidám, játékos szövegek és a szövegegyüttes hosszúsága (Mozart életéveinek megfelelően harmincöt vers) nem hagyja állandóan érvényben ezt a tragikumot és körbejárja a zenét magát – az élet végül is örömjáték. Az *Adagio con amore* az ősz kihűlésében zokogtat fel egy klarinétot, amelynek hangját nem ábrázolja, hanem elnehezülő, de anyagtalan súlyként a fiatalon ragyogó októberi égre teríti szét. „egy basszetklarinét sír / föl a félhomály / mélyén súlyosodik nő / zokogásba hull // sóhajt fölfakad él száll / az anyag zilált / testében feketén zeng / omol áradón / egy basszetklarinét sír / föl a lelkekért / bomlik fulladozón nő / a magasba leng”. A központozás hiánya és az enjambement gyakorisága a szétterülés és súlyosság tapasztalatát ábrázolja, miközben az utolsó versszakban a *nő* szót már nemként és nemcsak *növekvés* értelemben használja, ami visszafelé egymásra írja a két jelentést az egyalakú szóban. A zene mint térélmény jelenik meg, mint olyan hang, amely a levegő összetételének megváltoztatására is képes.

A *Per amorem dei* szövegében az emberi test válik hangszerré. Ez hagyományosnak tekinthető, hiszen a szerelmessel való játék gyakran választja allegóriájának a hangszert mint használati tárgyat. Az első két versszak ezeket a képeket idézi meg a pendülő húrral és a zengetéssel. Az emberi test azonban maga is hangszer a hangszálakon keresztül, az artikulált dal hétköznapi jelenség. Az utolsó két versszak a korábbi húros hangszerképet az emberi hangra cseréli. „Ha tűzbe rezzen s titka túl rideg / Csak *hallja hangom* s többé *meg ne értse* // Avult dallamhoz szívet *szövegítsen* / *Némuljak el* ha megremegtet ő / Galád legyek zord mint egy öreg isten – / Nem szerető mert nem szerethető” (Kiemelések tőlem). A szövegrész megteremti a hallgató pozícióját, ami az emberi zenének már abból a szempontból is feltétele, hogy aki a zenét létrehozza, az is hallja önmagát. Ez hasonló lehet az író olvasóvá való alakulásában, hiszen abban a pillanatban, hogy létrehozza a szöveget, önmaga olvasójává válik. A vers megszólítottja a szövegvilágban is mindig hallgató marad,³ valaki más, aki, miközben hallgató, nem érthet semmit a hallottakból. Gadamer eljátszik a gondolattal, hogy létezik-e a művészet egyáltalán, ha nincs, aki megértse. Arra jut, hogy nem, így

szükséges feltételként szabja meg a megértést. A játék nem ismeri a távolságot néző és játékos között. Mi történik hát egy olyan énekkel, amelyet csak hallani szabad, de érteni nem? Az emberi természet sajátja az értelem szüntelen kergetése, így a meg nem értés következménye a saját jelentés 60 teremtése. A népi dalszerzés gyakori technikája, hogy nem fordít figyelmet a plágiumra (nem is ismer olyat névtelensége miatt), így a már létező dallamokra minden további nélkül ír rá új szöveget. A „szívet szövegítés” feltehetően ilyen aktus, a régi dallam megújítása, sajátunkká formálása a nyelv által. Amint ez a saját szöveg létrejön a megszólított révén, az énekes hallgatóvá lesz, hisz hatást gyakorol rá („megremegtet”), és az eredeti ének többé nem énekelhető. Az elfelejtett, öreg isten képe eltávolítja a szöveget a szerelmes vers illúziójától és egy olyan jelentést emel be, amely a vallások egymásra íródását, az emberi kultúra történetét vonja be mint éneklést, át-emelést, szövegalkotást és végül elhallgatást.

A csend kétségkívül társa a hangnak. A requiem talán a legerősebb zenei műfaj, amely az elhallgatás aktusát már hangzásában is magában hordozza. Ez a némaság igazi hangsúlyt kifejezetten a záró szövegek során kap, amelyet már a pozíció is indukál. A *De profundis* (A mélységből) megszólítása a magas füvek közt rejtőző kölyöknek szól, aki már a semmi felé fordul, letűnt zene röpti, és csend suhog körülötte. A paradoxonokra építkező szerkezet mindinkább az önmegszólítás felé húz, amíg a zárlatban felmerül a kérdés: „mondd, ki vagy, / kihez kiáltok, rejtőző?” A megszólított csendje olyan térelményé alakul, mint az *Adagio con amore* klarinétja, így a némaság nemcsak a saját elhallgatást jelöli, de a magányt is, így nagyítva fel a megszólított pozícióját, akiről semmit sem lehet tudni, csak hogy szól a rejtőzőhöz, miközben önmaga is az.

A zárószöveg (*Ein Musikalischer Spaß*) az alkotás gúnya, a requiem súlya. „Purcannék ki? Már? *Che gusto!* / Nyúz a requiem: / Csepp időt se hágy, se szuszt, ó – „ Szerepversnek látszik, de már távolodik Mozart alakjától. „Nem voltál, ne zargass, / Wolfgang Amadé, / Amadeus Farkas, / Soha magadé – / Senkié sem, Istené sem, / Mert az én nem én / Túl a résen”. Mozart itt egyszerre jelenik meg transzcendensként („túl a résen”) és közszereplőként, aki már több, mint önmaga és sokkal kevesebb is annál, csak egy figura, akinek maszkját, ha úgy hozza kedv, fel lehet öltetni. Ám egyszer a maszk viselőjének is szembe kell néznie a viselt faarccal és eltartva magától felismerni: minden hangot csend követ. Vissza lehet ugyan kíváncozni Isten tenyeréből a dalba (*H. a toronyban*), de „Hangzat árnya, sejtés, / Omló moll-futam: / Mind magába lejt és / Csend felé suhan.”

A *Requiem Tzimbalomra* kivételes életmű-válogatás. Nem csupán esztétikai szempont, tematika, de jól átgondolt koncepció építi a kötet narratíváját, amely mégiscsak egy saját(os) requiem megalkotása. A KAF-életmű

méretét és kedvelt témáit figyelembe véve, a válogatás nem lehetett könnyű, nem kerülhetett minden zenei szöveg a *Requiem* versei közé. Az egymást követő szövegek olyan szép ívvel kapcsolódnak össze, hogy megdöbbenő, mennyi helyről kerültek egymás mellé. Mindez azt sugallja, hogy egy életmű maga is organizmus, amit érdemes hagyni, hadd nőjön, alakuljon, rendeződjön újra, mert egy szöveg, akár egy hang egy másikkal szemben, polifóniába léphet, így harmóniájuk egymásból bomlik elő, és a fő-téma nem korlát többé, csak ismerősség, mely a sok hang problematikájából az egy hang csendjéig fut. (*Magvető, Bp., 2019*)

Új Forrás 2020/6 – Veréb Árnika: Oeuvre et variációk
Kovács András Ferenc: Requiem Zimbalomra

¹ Az irodalom variációs játéka jó példa Romhányi József Aiszóposz-átirata, *A róka és a holló*, amely a variációs lehetőségeket meríti ki, akár egy labdajátékban, míg végül a statikus állapotig jut el, ahol sem a játékosok (szereplők), sem a labda (a sajt) nem mozdul. Ez is lehet fejlődő variáció, de fontos, hogy *A róka és a holló* szerepcserén alakuló véges kombináció, míg a *Klavierkonzert* esetében a variáció lazább szabályokon nyugszik, és nem egy narratíva kombinációjára épül, éppen fordítva, a narratíva épül a variációkra, ahogy a zenei szerkesztés esetében is.

² A gadameri játékfogalom analógiájába bőséggel elfér egy zenei individuum képzelete, amelyek, akár a játékeseménynek, van szabálya, eszköze, játékos(a)(i), nézői/nézője és maga az individuum, amely játszatja őket.

³ Kivéve a *K. 626*-ban, ami a Mozart-requiem tétéleivel és a drámaformával való játék, ahol elvileg a szereplőket hallgatónak is feltételezhetjük, már ha bármilyen módon is megfeleltethetők szereplőknek egy zenemű tételnevei, akik egymást mindennemű elkülönülés nélkül, akár mondat közben folytatják.

