



KIS PETRONELLA

A megtisztulás aktusa a vízben, a hóban, a sárban

EGY NARRATÍVA KOMPOZÍCIÓS LEHETŐSÉGEI – CSÁTH GÉZA: TAVASZI OUVERTURE

Irodalom és zene hasonló tulajdonságai, illetve a két művészeti ág és az interpretációjuk közti különbségek a romantika korában kezdték egyre inkább megragadni a filozófusok, írók és zeneszerzők fantáziáját, noha azt már jóval régebb óta tényként kezelték, hogy eszköztáruk sok szempontból azonos (gondoljunk csak például Quintilianusra, aki párhuzamba állította egymással a szónoki beszéd és a zenemű szerkezetének elemeit). Zenekritikáiban Csáth Géza nemcsak ehhez kapcsolódó meglátásait fejti ki többször, de arról is értekezik, a különböző művészeti ágak hogyan ötvözhetőek egy adott műben. „A zene benyomásai eltolják, megváltoztatják, fokozzák a szavak hatását, a gondolatok és érzések erejét”¹ – vallja *Puccini* című írásában. *Tavaszi ouvertüre* című novellája ennek egy egészen sajátos megvalósítási kísérlete: egy partitúraként, hangszerekkel megkomponált szöveg. Értelmezhető olyan szépirodalmi alkotásként, amelynek narrátorai a hangszerek, de olyan zeneműként is, amelynek hangjegyeiként betűk funkcionálnak.

Érdekes kitérni néhány meghatározóbb nézetre azzal kapcsolatban, milyen analógiák húzódnak meg kotta vagy partitúra és szöveg között, hiszen írásképeket tekintve látszólag teljesen más elemekből épülnek fel, hangzó közegben könnyebben tetten érhetőek a párhuzamok. Jakobson a beszéd rendszerének hangjait a zenei hangokkal állítja párhuzamba, és mutat rá a köztük lévő hasonlóságra: „egy zenei érték és realizációja közt ugyanaz a viszony, mint a nyelvben valamely fonéma és azok közt a hangok közt, amelyek ezt a tudatunkban levő fonémát a beszédben képviselik”.² Ezen a gondolatmeneten továbbhaladva Albrecht Wellmer kortárs német filozófus már a partitúrák textuális jellegéről és a zenéről mint hangjegyekben rögzített szövegről értekezik,³ számos alkalommal kottaszöveggként vagy zene-szöveggként utalva a zeneszerzők munkáira.

Csáth *A zeneértés nyelvtana* című munkájában a beszéd és a kotta lejegyzésének linearitására hívja fel a figyelmet: „A hangok időbeli egymásutánját pedig a kottajegyek vízszintes vonalbeli, balról jobbra haladó egymásutánjával jelöljük. (Ezen utóbbi momentum azonos a beszéd lejegyzésére Európában használt módszerrel, ahol a hangok időbeli egymásutánját a betűknek – a beszéd kottajeleinek – a vízszintes vonalon balról jobbra haladó térbeli egymásutánjával jelezzük.)”⁴ Wellmer tulajdonképpen ezt fejti ki bővebben Rousseau és Wagner szemlélete nyomán. Szerinte a zene „olyan művészet, amelynek gyökerei a nyelvi kommunikáció hangzó-expresszív, dinamikus és gesztusmozgataiba kapaszkodnak. A zene és a kommunikatív (szó)nyelv, mondhatnánk így is, egy közös nyelvi töre van visszavezetve; ahogy a beszéd »zenei« dimenziójában szavak nélkül fejezünk ki és közlünk érzelmeket, úgy a zene – állítja e toposz – átveszi és kifinomultabbá teszi a nyelvi kommunikáció e fogalmak nélküli dimenzióját azáltal, hogy a történelmi fejlődés során a fogalmi dimenzióra redukálódó szónyelvről mindinkább lehasítja a hangzó-expresszív funkciót.”⁵ Csobó Péter György a modalitás hasonlóságaira is felhívja a figyelmet: „[...] mind a nyelv, mind a zene artikulált hangok megszerkesztett összefüggésének mutatkozik. [...] a zenei formatan és a nyelv grammatikai-szintaktikai egységeit jelölő kategóriák egy része azonos: mondat, előtag, utótag, periódus, fél periódus, kérdés, válasz stb. Hogy e kategóriák mindkét területen használatosak, annak történeti oka van, az európai zene tudniillik kezdetől fogva a nyelvtől kapta a legmeghatározóbb inspirációt mind szintaktikai (»logikai«), mind retorikai tekintetben.”⁶

Másfelől nézve, Jakobson az irodalom és a zene egyik legfontosabb különbségére világít rá: „a zene sajátossága a költészetével szemben abban áll, hogy konvencióinak összessége (Saussure terminológiája szerint a megfelelő *langue*) fonológiai rendszerre korlátozódik, és hiányzik belőle a fonémák etimológiai eloszlása, azaz a zenének nincs szókincse”.⁷ Kretzschmar nem fogalmaz ilyen radikálisan, véleménye szerint „[a] hangok beszédképessége más jellegű, mint a szavaké. A zenéé önál-

lótlanabb és homályosabb. Ám egyébiránt a zene nyelve nagyon is felér a szónyelvvél. Ott folytatja, ahová a szónyelv már nem ér el; a lelki életnek azokat a legapróbb és legerőteljesebb rezdüléseit, amelyek felett a költő csak hosszadalmas körülírásokban és csak hozzávetőlegesen képes úrrá lenni, a zeneszerző egy szempillantás alatt, teljes egészükben és sajátosságukban megragadja.”⁸

Csáth úgy vélte, az egész emberi test részt vesz egy modern zenemű hallgatásában, befogadásában, és később Gumbrecht is erre világít rá. Szerinte az a valóságdimenzió, amely közvetlenül hat a testre, az az időjárás, és ennek tudja be, miért tematizálódik olyan gyakran a zene és az időjárás, „amikor irodalmi szövegek hangulatokat jelenítenek meg, vagy reflektálni kezdenek rájuk”.⁹ Kifejti, hogy a zene és az időjárás nemcsak annak a hangulatnak a metaforájaként értelmezendő, amit a szerző szeretne ábrázolni művében, hanem szoros összefüggésben vannak a szöveg anyagi komponenseivel is, például a prozódijával, és „ezért nagyon hasonló módon hatnak olvasóik »belső érzéseire«, mint a zene vagy az időjárás”.¹⁰

Ajtay-Horváth Magda a „tavaszélményt” a szecesszió központi témái közé sorolja mint az elmúlás és újjászületés motívumát,¹¹ Eisemann György pedig a Ver Sacrum című lapot, a szecesszió egyik legfontosabb úttörőjének beköszöntőjét említi, amely törekvéseit, tehát magát a művészetet is a tavaszi megújuláshoz hasonlította.¹² Csáth naplójából kitűnik, a mulandóság érzése gyermekkorában először nem az emberhalál, hanem az évszakok váltakozása nyomán érintette meg,¹³ amely a komponálásban is az egyik legősibb és leggyakoribb téma a 18. században, különösen a tavasz. Többször adott zeneműveinek évszakkal kapcsolatos címet, és zenei témájú novelláit is átszövik a hónapokhoz, évszakokhoz és napszakokhoz kötődő impressziói. Jelenlétük azért is hangsúlyos, mert Csáth leginkább a programzene irányzatát méltányolta, amelynek képviselői sokszor természeti jelenségek hangjait, zörejeit jelenítik meg műveikben, és ébresztenek velük különös asszociációkat a befogadóban. Csáth értelmezésében a zeneműveknek az irodalmiakhoz hasonlóan cselekményük és történetük van (saját zenemű-értelmezéseit részletesen kifejtette zenekritikáiban).

A *Tavaszi ouverture* olyan cím, amely a novellát zeneműként aposztrofálja. Az 1908-as *A varázsló kertje* kötetben szereplő írás előzménye egy korai, a Bácskai Hírlapban 1905-ben megjelent, *Olvasás* című elbeszélésrészlet volt, *A mester meséinek* egy töredéke.¹⁴ Ebben a változatban a partitúraformátum, a hangszerek szerinti felosztás még hiányzik, ami miatt a sorok, bekezdések, gondolatmenetek megtörése máshová esik. Ez a leginkább szembetűnő és a legfontosabb különbség a két szöveg között, illetve a mester kétszeri narrátori kiszólása, amelyek közül az első egy zenei hasonlatot vetít ki az időjárás-változásra: „(De milyen változás! – mondta a mester elmélázva. Hiába, so-hase leszek klasszikus elbeszélő, mert most is magyaráznom kell, és akarok is. Hát ez a változás – emberek –, tudjátok, olyan, mint amikor a szimfoniában – a Beethovenében – megszólalnak a kürtök, mikor a hegedűk lázasan kapaszkodnak föl a hanglépcsőn, a furolyák sikoltanak, a dobok peregnek, s a mélabús andantét a küzdelmes all-breve váltja föl, lázas, nehéz hangmondatokkal, veszekedő, de tiszta és örömteli szólamokkal.)”¹⁵ Sőt, a *Tavaszi ouverture*-be már bekerült „...Nagy szünet”¹⁶ jelzés az *Olvasásban* tipográfiaiailag is megmutatkozik olyan hosszú, szaggatott vonalak formájában, ami a kottában a hosszú szünetet jelenti. A második kiszólás a novella végén a mesélői kerethez tartozik. Ezenkívül rövidebb, néhány mondatos beékelések kaptak helyet a *Tavaszi ouverture*-ben, zenei töltete azonban korábbi formájában is tetten érhető azokból a közös szövegelemekből, amelyekre a későbbiekben kitérek.

Peremiczky Szilvia szerint a *Tavaszi ouverture*-ben „nem dönthető el, sajátos lebegtetést eredményezve az olvasatban, vajon a történet epikus felvezetését árnyalják-e a zenei utalások, avagy fordítva: az epikus réteg célozza-e a zenei folyamat elképzeltetését”.¹⁷ Csáth a novella szövegét ugyanis hosszabb-rövidebb egységekre osztotta fel, a megszólaló hangszerek, hangszercsoportok szerint tagolva, dallamvezetés nélkül, de a szöveg önálló alkotásként is megállná a helyét, hiszen felépítése egy-két apróbb részlettől eltekintve semmiben sem különbözik egy „átlagos” elbeszéléstől, a tipográfiai elhatárolások nem törik meg a történetvezetés ívét, a mondatok jelentéstartalma nem válik széttartóvá. Épp ellenkezőleg: a mondatok, szövegrészek közti kötő- és utalószók gyakori használata, illetve az egyes állítások fokozatosabb, pontosabb kibontása miatt a jelentésegységek erőteljesebben összekapcsolódnak, mint néhány olyan Csáth-novellában, amelyben számozás vagy egyéb tipográfiai jel, például csillagok választják el egymástól a szövegrészeket, jelezve az idő- és térbeli ugrásokat vagy egy új gondolategység bevezetését.

Tartalom szempontjából sem beszélhetünk „klasszikus” novelláról. A novella műfajára jellemző feszesség és tömörség általában a cselekmény gördülékenységével párosul, a *Tavaszi ouverture* cselekménye azonban meglehetősen szegényes, sokkal inkább bővelkedik részletes, a befogadó képzetére és érzékszerveire hagyatkozó, hangulatkeltő leírásokban. Ez pedig valóban lehetőséget ad arra, hogy a novellát egy szólamokra felosztott zeneműként képzeljük el, hiszen utóbbi kevésbé képes specifikusan ábrázolni. Ahogyan Csobó Péter György véli Adorno nyelvszemléletét tárgyalva: „A zenében nem (többnyire egyértelmű referenciával bíró) képzetek játéka zajlik, hanem olyan logikai elemeké (tétélezés, identitás, hasonlóság, ellentmondás, rész–egész stb.), amelyek végül mégsem állnak össze (a diszkurzív nyelvben megszokott) ítéletekké.”¹⁸

Valójában a *Tavaszi ouverture*-ben nincs jellemábrázolás, nem derülnek ki ok-okozati viszonyok, nincs valós konfliktus – nincsenek konkrétumok. A történet egy mondatban összefoglalható: a novella szereplője, egy nő a hideg téli hónapok után az első napsugarakat és a tavasz jeleit látva nehézkesen, betegen elindul otthonából a város felé, majd egy csendes, külvárosi részhez érve holtan esik össze, és egyesül a természettel. Az alapszituáció azonban ismerős lehet, és ha megfigyeljük a részleteket, észrevehetjük, hogy az elbeszélés számos momentumában Puccini *Bohéméletének* motívumait, jeleneteit, hangulatát és női karakterét idézi meg.

Az opera első felvonásának kezdetén dermesztő tél van, Marcel ujjai szinte lefagynak festés közben, Rodolf az ablakon át kémleli Párizst a füstölgő kéményekkel, és közben arról beszélgetnek, hogy hamarosan vagy megfagynak, vagy éhen pusztulnak. A *Tavaszi ouverture* első soraiban szinte ugyanez a látkép tárul elénk: „A tél november óta semmit se engedett. A háziasszonyok panaszkodtak, hogy képtelenség győzni a fűtést. Naponkint hírt lehetett hallani megfagyott emberekről.”¹⁹

A *Bohémélet* női főszereplője, Mimi tüdőbeteg, egyre többet köhög, és a mű végén belehal a betegségbe. A *Tavaszi ouverture*-ben már a harmadik hangszercsoport megszólaltatásánál megjelenik a légzés motívuma, amely az elbeszélés leggyakrabban felbukkanó és legtöbbet variálódó elmentétpárjának egyik pólusává válik, hiszen a főhőssel ellentétben a természet, a föld nagyokat lélegzik: „Azt hallotta, hogy a város aszfaltba burkolt, összekövezett földje nagyokat lélegzik, ott alól; hevesen, türelmetlenül” – „S ő nem szívhatta magába az édes, hideg, langyos levegőt. Ellopták tőle az emberek, a házak, a kőszénfüst, a zaj.” „Lázban égve, kipirult arccal, lihegve rohant” – „És ő belegázolt a sárba, a nedves, puha, barna, lélegző földbe.” Végül a zárlatban, a főhős halála előtt feloldódik az ellentét: „Görccsösen hullámozott a mellkasa, ez a kicsiny, görnyedő, kicsinyes munkában elcsenevészedett szárnalmas mellkosár – és szíttá a tüdejébe a tavaszt telhetetlenül. Többet... Többet... Többet. A tüdő megtelt – még többet... [...] a melegedő, belül dübörgő, megfiatalodó föld magához szorította kihűlt testét.”

Csáth elbeszélésében rendkívül hangsúlyos szerepet kapnak az emberi érzékszervekre, a látásra, a látásra és a szaglásra együttesen hatást gyakorló benyomások (zenekritikáiban kifejtett véleménye szerint ez a modern muzsika egyik legfőbb ismérve). Főszereplőjének fogékonysága a természet szépségei iránt szintén Mimire jellemző. Amikor a *Bohéméletben* megismerkedik Rodolffal, kiderül róla, hogy magányosan él, alig jár el szegényes otthonából, hímzésből tartja fent magát, és hogy a tavasz a kedvenc évszaka. „Látom mégis, milyen szép az ég. / Az illatos, a bájos, bűvös tavasz ha eljő, rám száll a napnak első langyos sugára, / Száll első langyos sugára, / S a rózsák virágcserepekben / Nyílnak a napsugártól... / Az édes illat vidáman árad... / A rózsa, melyet hímzek, akármilyen színes, / De jaj, illata nincsen!...”²⁰

A tavasz motívuma a történet végére nyer igazán jelentőséget, hiszen Mimi és Rodolf úgy döntenek, hogy tavasszal fognak különválni útjaik: „Mimi: Madárdal, csendülő bánatunk / megenyhül... / Rodolf: Ah, tavasszal megvigasztal / Napsugár, virág! / Mimi: Ah, tavasszal megvigasztal / Napsugár, madár! / Mimi: Csermely a völgy ölében... / Rodolf: Csermely a völgy ölében... / Mimi, Rodolf: Langy szellő zúg a léghen! / S lelkünk ha sebzett, / Találunk balzsamcseppet! / Majd akkor válunk, ha eljő a tavasz! / [...] Mimi: Majd akkor váljunk, ha tavasz virul! / Rodolf: Ha a tavasz virul... / Mimi: Ó, tél, ne szűnj hát, / Tavasz, ó fel ne tűnj hát! / Mimi, Rodolf: Majd akkor válunk, ha a tavasz virul!”²¹ Mimi, bár nem éli meg a tavaszt, de utolsó útja vánszorogva Rodolfhoz vezet, nála szeretne meghalni. Csáth novellájának szereplője is az utolsó útjára indul el nagy nehézkesen („Kibotorkált az utcára. Irtózatossá érzés volt. Szaladni akart, de az izmai zsidbadtan megtagadták az engedelmességét. Ügyetlenül dülöngött ide-oda, és a járókelők között tátott szájjal bámult szertesét.”). Ott hal meg, ahová mindig is vágyott. A két nő útja során a városi forgatag és az embertömeg is hasonlóan ábrá-

zoldídik: „Mennyi ember! Szörnyűség! / Jó lesz belém fogóznod, / El ne maradj! / Csak siessünk innen el! / El, hamar! / Utat nekünk, uraim!”²² – „De a tömeg nem engedte. Folyton az útjában állott, zajongott, az ellenkező irányba iparkodott. Az ökleivel igyekezett magának utat csinálni az emberáradatban, mely a gyárváros magas házai között hömpölygött.”

Érdemes megvizsgálni, hogy a novellában milyen alakzatok, retorikai elemek találhatók, amelyek szépirodalmi szövegekben és zeneművekben is jelen lehetnek. Mint az már néhány idézetben is megmutatkozott, a *Bohémélet* librettójában gyakori a sorok, szavak ismétlése, ami szövegszinten előidézi a zeneiséget, a ritmust, nyomatékosítja az adott szegmenst, és érzelmi többletet vált ki (illetve a zeneművekben is ez az egyik leghangsúlyosabb elem, hiszen a témák, motívumok bizonyos részleteinek, variánsainak ismétlődnie kell ahhoz, hogy biztosítsák a kompozíció koherenciáját). Csáth is többször él ezzel a megoldással: „Hová megy ez a sok ember? Hová mennek? Hiszen nem lehet máshová menni, csak oda, ahová én, csak oda jöhetnek ma, csak oda kell jönniök!...”, „Sietett, futott keresztül a sok, sok összekövezett utcán: várták.” Az ismétlés alakzatához köthetők a felkiáltások is, amelyek szintén érzelmi, sőt indulati többletet hordoznak: „Kenyeret, kenyeret!”, „Tanulni, tanulni!” Irodalmi műben ritkán ismétlődnek a felkiáltások, felszólítások, mivel önmagukban is elég kifejezőek – a zenében csak akkor válnak azzá, ha valamilyen módon kiemelkednek a többi motívum közül, hiszen sokkal kevésbé bírnak konkrét jelentéssel, mint a diszkurzív nyelvben. A *Bohémélet*ben ismétlődő elem továbbá a nevetés („Ha! Ha! Ha!”²³), a *Tavaszi ouverture*-ben pedig a gúnyos kacagást az imént idézett, szintén ismétlődő felkiáltások fejezik ki, így felépítésük is hasonló, mint az operában.

Ezeket túl az elbeszélésben megfigyelhetők olyan más alakzatokba rejtett részletező leírások, amelyek zenei kifejezésmódokat idéznek meg. Ilyenek a gyakori fokozások („sietett, futott”, „hevesen, türelmetlenül”), a jelzőhalmazos szerkezetek és felsorolások („S ő nem szívhatta magába az édes, hideg, langyos levegőt”, „És ő belegázolt a sárba, a nedves, puha, barna, lélegző földbe”), egy-egy rövid állítás következő mondatbeli, késleltetett kifejtése, pontosítása („Hallgatózott. Azt hallotta, hogy [...]”, „De még mindig sok volt a kő. A csúnya, kemény, ostoba kő”). Ezek a folyamatos jelentésárnyalások azt az érzetet keltik, mint amikor a zeneszerző egy motívumnak több variánsát egymás mellé állítja.

A novella szövegének zeneiségét biztosítják a dinamikai jelzések is („halkan”, „igen csendesen”), illetve a történetben a cselekvések tempója vagy statikussága („Megint szaladt néhány lépést, azután őrült gyorsasággal levetkőzött. Tépte magáról a ruhákat. [...] Összeesett”). Az azonos hangszercsoportokhoz tartozó szövegrészekben belüli sorkihagyások a rövid szüneteket jelzik (a hosszúakat külön rögzíti a szöveg), ez új gondolat bevezetésénél vagy az előző mondattal ellentétes jelentéstartalmat képező állításoknál fordul elő („De a tömeg nem engedte”, „De nem ment vele senki se...”). A mondatok végén lévő három pontok a kitért hangokat és az adott szó vagy mondatrész elnyújtását, súlyosságát szimbolizálják. A természeti jelenségeket hangutánzó szavakkal lefestő szöveg zenei anyag nélkül is hallatja daljátékát: „a sárga hóvíz szaporán csörögve folyt a csatornában”, „a város aszfaltba burkolt, összekövezett földje nagyokat lélegzik”, „a pocsolyákban apró hullámok rezegnek”, „magába szívta a természet leheletét, a föld sóhajtását, a tavasz csókját”.

A *Tavaszi ouverture* ismétlődő szó- és mondatrészhasználatát miatt sem illeszkedik a „hagyományos” elbeszélések közé, hiszen ezek ellensúlyozzák mondatainak tömörségét, feszességét (ha nem partitúraként lenne megírva, egy szerkesztő valószínűleg ki is húzná a látszólag funkciótlan ismétlődő elemeket). Itt azonban sajátos szerepük van: időről időre más kontextusban, de ugyanabban a formában jelennek meg, ahogyan egy zeneműben a vezérmotívumok és témák, melléktemák, amelyekről a befogadó számára jellegzetessé válnak hangkonstrukciói. A szöveg végére, bár beköszönt a tavasz, a kezdő motívumok, a tél, a hó és a fagyás jelentésmódosulással visszaköszönnek az utolsó sorokban is – ahogyan általában egy zeneműben is a nyitó akkordok térnek vissza a zárlatban: ekkor már a főszereplő kihűlt testére vonatkoznak.

Károly Adrienn röviden utalást tesz a novella hangszercsoportjainak tartalmi vonatkozására: „a kemény telet a vonósok, a tavasz ébredését a pásztorsíp és a fuvalák, majd a becsatlakozó hárfá és hegedű hangjával felelteti meg”.²⁴ Ezek alapvetően igazak, azonban a párhuzamok összetettebbek. A megszólaló hangszerek egyrészt új vagy korábban már megjelent témákat, gondolatokat hoznak. A telet szimbolizáló vonósok közül amikor például kiválik a hegedű, egy konkrétabb időjárási jelenség mutatkozik meg, minden esetben a földet, a sarat, a köveket, az aszfaltot tematizálja. A csellók

az égboltot és az ott zajló folyamatokat. A klarinét a városi szagokat, zajokat, illetve a főhóst kivezeti a városból. A trombita, a kürtök és a harsonák a negatív érzelmeket és indulatokat festik alá: „ir-tózatossá érzést”, a dühöt és a gúnyos kacagást. A violák és az angolkürt pedig olyan új tartalmi és ezzel együtt zenei elemet hoznak, ami később sem tér vissza. A *Tavaszi ouvertüre* kéziratosszerű zeneművében²⁵ kevesebb hangszer jelenik meg, mint a novellában, mindössze egy fuvola, két hegedű, egy zongora (amelyen négykezest játszanak) és egy csengettyű. Bár a zeneművel kapcsolatban Szajbély kiemeli, hogy csak címében azonos a novellával,²⁶ látható, hogy a két „fő” hangszer és szólam, a hegedű és a fuvola, azaz a tél és a tavasz itt is ugyanúgy jelen van. A kottakép eleinte meglehetősen statikus, nyugalmas, árnyalatnyi hangváltásokkal, majd egészen pattogóssá és mozgalmassá válik, újra és újra emelkedő és zuhanó gyors futamokkal, mintha csak egy Liszt-zenemű képét látnánk. Többnyire ez a két szélsőség ellenpontosodik. Csáth más zeneműveivel hasonlóan itt is az akkordok, ritmusrészletek többszöri megismétlésének technikáját használja, mindig csak egy-egy hanggal feljebb vagy lentebb az előzőhöz képest, hiszen véleménye szerint ez a programzene egyik legfontosabb ismérve: „Ugyanaz a melódiai ötlet három különböző harmonizálásban magyarázva, elismételve, elpanaszolva. Ez nemcsak a fülre, hanem a kedélyre is hat, nemcsak gyönyörködtet, hanem okvetlen asszociációkat kelt; ez út a programzenéhez.”²⁷

A *Tavaszi ouvertüre* történetét tekintve (pláne a *Bohémélettel* összefüggésben) sokkal inkább elképzelhető önálló zeneműként, mint egy opera nyitányaként. Az elbeszélés irodalom- és zeneelméleti rétege azonban olyannyira gazdag, hogy egy sor más Csáth-novella értelmezéséhez is belőle nyílik az út: például a *Tavaszkokhoz*.

EGYBEHANGZÓ SZIMFÓNIAK – TAVASZOK

„A *Tavaszkok* című elbeszélésben mindamelllett a századvégi szecessziós széppróza legfontosabb motívumaira hívhatnánk fel a figyelmet: a díszítő kedvre, a hanghalmozásban tobzódó zeneiségre, a hangulatteremtő stilizálásra, a természetirizmusra, az összképzet illúzióját keltő zenei, képzőművészeti hasonlatokra, az érzet- és hangulatkultuszra, a szépségmámorra, az álomfilozófiára, a boldog gyermekség mítoszára, a harmóniavágyra és a »túlfinomodó pszichologizmusra«.”²⁸ Dobos István egyetlen mondatban összefoglalta Csáth novellájának esszenciáját, ami miatt a maga nemében kivételesen egyedi műnek számít.

A *Tavaszkok* nem jelent meg kötetben, és keletkezési idejét tekintve sincsenek biztos információk, pusztán gyanítható – a témából és az 1907-es keltezésű *Üllői úti fák* című Csáth-zenemű alapján –, hogy korai, 1908 előtti novelláról van szó. Gondolom ezt annak ellenére, hogy először 1914-ben jelent meg, méghozzá németül a Pester Llyodban,²⁹ itthon pedig csak Csáth halála után, 1923-ban látott napvilágot a Bács megyei Naplóban.³⁰ Egy meglehetősen kevésbé ismert novelláról van szó tehát – és ezt önmagában a kötetbe nem kerülés nem indokolja, gondoljunk csak a *kis Emmára* –, aminek létezéséről inkább csak azután szerzett tudomást a szakma, hogy 1994-ben napvilágot látott a *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, benne a kötetben meg nem jelent novellákkal is.

Nemcsak az említett zenemű kapcsolódik szervesen a mű interpretációjához, hanem Kosztolányi *Az Üllői-úti fák* című verse is, amelyet – számomra meglepő módon – a szakirodalom eddig nem vont be az értelmezésbe, pedig már a novella legelső mondatában megjelenik a vers címében szereplő helyszín: „Az Üllői úton újra rügyeznek a fák.”³¹ Azért is furcsa ez, mert a *Tavaszkok* gyerekek–ifjúság–felnövés tematikáját, illetve a C-Esz-G-H hangkapcsolatokkal különböző mulandó hangulatokat ábrázoló mechanizmusát majd mindenki kiemelte azok közül, akik foglalkoztak a novellával, amelyek Kosztolányi versének szintén a legesszenciálisabb gondolatkörei. Vargha Kálmán ki is emeli a versben erre vonatkozó mondatot: „A költeményben egyetlen sor végződik kérdőjellel, az utolsó versszak kulcsértékű sora: »Hova repül az ifjúság?« A kérdés, amelyre nincs felelet, vádló panaszként tör ki a költemény fegyelmezett, szigorúan szerkesztett, mesteri rendjéből. És ez a megválaszolatlan kérdés rezeg tovább a vers olvasójában, hallgatójában is, ez a kérdőmondat ad filozofikus távlatot egy elsuhanó pillanat borzongató sejtelmességének.”³²

Csáth, aki maga is lakott az Üllői úton,³³ és bizonyára gyakran meglátogatta az egyetemistaként itt élő Kosztolányit, erre a versre komponált egy ugyanilyen című zeneművet. Választását nemcsak személyes preferenciája indokolhatta, hanem az is, hogy – ahogy Vargha is jelzi – Kosztolányi költe-

ménye verselésében hordozza a zeneiséget, és nem pusztán a líra magától értetődő ritmikájában: „A pillanatnyi élmény bonyolult gazdagságát a zeneiség hatásával tudja eredeti frissességében felébreszteni. A zeneiséggel, amely az elmosódó hangulatok, homályos sejtések élményszerű kifejezését is lehetővé teszi. Mind a három versszak első sora új hangot üt meg, új rímet kezd, de a második és harmadik strófa utolsó sorai az első versszak záró sorainak rímeit ismétlik, mint egy harangjáték, amely mindig új dallamba kezd, de aztán mindig egyformán nyugszik el, ezzel a megváltoztathatatlan érzését és a belenyugvás szükségét szuggerálva.”³⁴ Azonban nem csak ilyen direkt módon fedezhetjük fel benne a zeneiség jeleit, Vargha az elemzésének szóhasználatával is rámutat a párhuzamokra: „A virágzó fák látványának élménye után a mulandóság elégikus szomorúsága veszi át a *főszólamot* [kiemelés tőlem – K. P.]”,³⁵ „Az *Üllői-úti fák* varázsának titka, hogy élő-eleven voltában fejezi ki az érzések, hangulati hullámzások belső *polémiáját* [kiemelés tőlem – K. P.], az elmúlás riadalmát”.³⁶ Végül egészen zeneelméleti jellegű vizsgálódásokba bocsátkozik: „A sorok ismétlődése zenei-ritmikai hatást vált ki, összefogja az élményt, de némi zaklatottságot is érzékeltet a vers áradó ritmusának újra és újra való megszakításával. Hatszor ismétlődik a sor: *Üllői-úti fák*, de mindannyiszor más és más hangulati árnyalattal, mint egy visszatérő zenei motívum, amely az újabb és újabb összefüggésekben már nem ismétlődésnek, hanem változatnak hat.”³⁷

Azért taglaltam Vargha elemzését ilyen részletesen és hosszan, mert mindezek Csáth zeneművének³⁸ szerkezetében is megmutatkoznak. A magányosan álldogáló, szaggatottságot sugalló, rövidített hangok a szökellő, röpke, illékony pillanatokat szimbolizálják, az emlékeivel magára maradt szubjektumot, hullámzást idéző kottaképe pedig az ezekkel járó hangulatváltozásokat. A refrén dalamának kétszeri ismétlődése ugyanakkor a megváltoztathatatlanra emlékeztet, mélabús regisztert kölcsönözve a sor végén eső dallamvonallal. A hangterjedelmet tekintve nincsenek nagy szélsőségek, a hangsúly a lélek nüansznit változó benyomásain van, és nem a programzeneszerűségen, mint a *Tavaszi ouverture* esetében, holott az alaptéma ugyanaz.³⁹

A novellának a *Tavaszi ouverture*-höz hasonlóan nincs „klasszikus” értelemben vett története és csattanóra épülő cselekménye, azonban míg előbbi lineárisan halad előre, és a zene eszközeivel érzékelteti a főhős hangulatát, mindez a *Tavaszkor*ról csak részben mondható el. Kezdetén a narrátor kinéz az Üllői útra az ablakból, és a zsiromgó tavasz láttán felidéződnek benne élete előző tavaszainak emlékei, amelyekhez eleinte különböző, de azonos időben játszó zenekarok, hangszerek zenei „aláfestését” vizionálja, majd egyre inkább kihallja a „harmonikus alap gondolatot, a c-moll akkordot, a szenvedélyes, fájó és bátor septimhanggal, a h-val”. Az említett hangkapcsolat egyes hangjaihoz a felnőtt korszakait, stációit társítja: a C a gyermekkor hétéves korig, az Esz a kisiskoláskor, a G a kamaszkor, a H pedig a férfikor, a beteljesülés időszaka. Az első szakasztól kezdve tehát már ez a novella is lineárisan halad, de ezek nem igazi történések, csak emlék-, benyomás- és érzetfoszlányok kavargása, egymásra vetülése.

Peremiczky Szilvia reflektál arra, hogy zeneelméleti szempontból problémásnak tűnhet a novella egyik fő állítása: „Csáth számára a c-moll a tavasz hangneme, ami a zeneirodalom c-mollban írt művein végigtekintve meghökkenítő megállapítás. A hangnem-karakterisztika elmélete szerint a c-moll patetikus, tragikus hangulatú. Példaként megemlíthetjük Chopin c-moll etűdjét (op. 10) vagy Beethoven művei közül az op. 18. No. 4. vonósnégyest. Azonban ha arra gondolunk, hogy a fin de siècle művészei szerették keverni a hangulatokat, s hogy számukra a boldogság és a fájdalom mindig együtt járt, ahogy a tavaszban, azaz az újjászületésben is ott van a tél, az elmúlás, akkor az asszociáció nagyon is érthető.”⁴⁰ Azonban nemcsak ez lehet meglepő, hanem az is, hogy Csáth Beethoven szintén c-mollban írt *Patetikus szonátájához* a *Szonáta pathétique* elbeszélésben az ősz társítja, amiről már sokkal inkább az elmúlás, a télre való felkészülés juthat eszünkbe. Ajtay-Horváth viszont összeköti a tavaszt és az őszet, mégpedig azért, mert ez a kettő „a természetben a legnagyobb változást előidéző évszak. A szubjektum lelki, egzisztenciális labilitásának leginkább ez a két, változó évszak jelent legmegfelelőbb hátteret.”⁴¹ Számomra magától értetődő, a *Tavaszkor*-ban miért társíthatta Csáth a c-mollt a tavaszhoz. Ez az évszak nála sosem a „hagyományos” értelemben szerepel – ahogy láttuk a *Tavaszi ouverture*-ben, de a *Hosszú baráti levél* is ide sorolható –, hanem egyrészt beleolvad abba a korábban idézett gyerekkori élményébe, amely az évszakok változását a mulandósághoz köti, másrészt erre ráerősítenek a zenében, például a *Bohéméletben* ábrázolt tavasz-képek, amik szintén a halált hozzák el. Ráadásul a novellában a tavaszok fordulópontként szerepelnek, amiben az évek múlását és egyben a halál közeledtét méri a narrátor.

Szimfónia ez a novella: a tavaszokat a különböző, de egymás mellett játszó zenekarok jelképezik, amelyek összeolvadnak (itt a *szimfónia* szó eredeti görög jelentésére is épít Csáth, az együtt-hangzásra). A hagyományos szimfóniának négy része van: az első az allegro, egy gyors, élénk szakasz; utána az andante, mérsékelt lassú, lépegető rész; a harmadik a menüett, amely általában új témával szolgál; a negyedik pedig a presto, egy ismételt gyors befejezést hozva. Szajbély Mihály értelmezése szerint formailag a szimfónia tételeinek a gyermek egyes életszakaszai feleltethetők meg: „Történetei a zenei program alkotóelemei; önálló életre nem kelhetnek többé, hanem előbb apróbb, majd nagyobb mozaikokból álló egységekbe, egy szimfónia négy tételébe rendeződve üvegablakokként világosodnak meg egymás után. Az egyes tételek az elbeszélő életkorának metszetei, a kisgyermekkortól kezdve a felnőttkor kezdetéig, ennek megfelelően az általuk kifejezett lélekállapot egyre komplexebb és disszonánsabb, míg csak a negyedik tételben el nem jutunk a szeptimhanggal négyeshangzattá alakuló c-moll akkordnak a disszonanciák fölötti diadalt ígérő hangzásvilágáig.”⁴²

Az én értelmezésemben azonban ennél többről van szó: a novella teljes szerkezete négytételű szimfóniát alkot. Az első tétel négy bekezdésből áll, amelyben a narrátor lendületes tempóban elmondja, mit lát és hall, amikor kihajol az ablakon, illetve néhány zeneelméleti-filozófiai kérdés merül fel benne – viszonylag sok információ hangzik el itt. Az ötödik bekezdés lép át a második, körülbelül ugyanilyen hosszúságú részbe, amely tulajdonképp visszautal és reflektál az előző rész történéseire: „Abban a pillanatban, amikor kihajoltam az ablakon és kinéztem az Üllői útra, így zenéltek bennem egyszerre az elmúlt tavaszok.” Itt további aprólékos, erősen zeneelméleti jellegű információkat tudunk meg a felhangzó zenei elemekről, az egyes hangszerek játékaról, illetve a közép-pontba állított akkord két hangja, a C és a H karakterisztikájáról. Elmélyülő és lomhán részletező szakasz ez. A harmadik rész a leghosszabb, és teljesen új témát hoz: magát a „cselekményt”, összekapcsolva a gyermek életszakaszait a hangok karakterével. A negyedik pedig mindössze másfél bekezdés, gyorsan lezárja az elhangzott történetet, és egy zenei hasonlatot vetít ki az emberi életre, annak ívére, mélységeire és magasságaira vonatkozóan. Ebben a „szimfónia a szimfóniában” szerkezetben valósul meg a novella alapkonceptiója, az emlékek előhívója, „az elmúlt tavaszaim egybezőgő szimfóniája” [kiemelés tőlem – K. P.]

Ajtay-Horváth felfedezni véli a *Tavaszokban* azt a típusú zenedrámái építkezést, ami például a *Hegyszorosban* is tetten érhető. Észrevétele létjogosultságát az is alátámasztja, hogy a novella elején – még ha csak egy rövid gondolat erejéig is – elhangzik Wagner neve. „A wagneri zeneélményt: a tavasz és halál-áldozat vállalásának összefonódását parafrázeálja Csáth Géza *Tavaszok* című elbeszélése. A zene fogalomkörébe tartozó műszók szervesen épülnek be a zeneélmény megfogalmazó szövegbe, s válnak hangulatteremtő elemekké. A wagneri diadal az élet, a férfi és a szerelem diadala, amely olyan emberi magasztalokra röpít, ahonnan csak a halál felé vezethet méltó út.”⁴³

Felbukkan azonban egy másik zeneszerző zeneműve is, amely nemcsak a cselekmény, de a mű szerkezetének szempontjából is kulcsfontosságú: „Hiszen minden idegem, minden részecském megfeszült, csak hogy a legszebben, a leggyönyörűbben zongorázzam el neki Schumann költeményét, azt, amelynek a címe: Der Dichter spricht.” Ez a *költő szól*, a *Gyermekjelenetek* utolsó részének címe. Schumann zeneműve tizenhárom rövid jelenetből épül fel, amelyek a zeneművön belül önálló címet viselnek. Amit Csáth ír a zeneszerzőről és alkotásáról, az tökéletesen ráillik a *Tavaszok* történetére, hangulatára, zeneileg felépített koncepciójára, amelyet korábban tárgyaltam: „Schumann munkái közül a C-dúr zongorafantáziáját szeretem legjobban. A tavasznak, az ifjúságnak, az életkedvnek felséges tomboló himnusza ez. Invenciólavina, konstrukciótökély. Erő, bátorság, ellágyulás, szerelem: mindaz, ami egy fiatal férfi kedélyét foglalkoztatja. Számomra ez a Fantázia képviseli leginkább Schumannt.”⁴⁴

Ami azonban ennél is figyelemre méltóbb: a *Gyermekjelenetek* tizenhárom részének címét olvasva észrevehetjük, hogy – ha nem is szorosán követi, de nagyjából azonos sorrendben – a *Tavaszok* cselekményíve is nagyon hasonló motívumok mentén épül fel: mintha Csáth a zenemű motívus rendszerére szötte volna a történetet. Az első az *Idegen tájakról és emberekről*, a novella elején pedig Beethoven és Wagner neve merül fel. A *Különös történet* az elmúlt tavaszokra utal, melyekhez egy-egy önálló, megismételhetetlen történet tartozik. A *Fogócska* a narrátor elméjében egyszerre felhangzó zeneművekre és azoknak egymást kergető hangjaira utal, a nyugtalan, triolás mozgásokra. Megjelenik az *Esdeklő gyermek*. A hetedik életéve *Teljes boldogság*: „a csendes és fi-

nom boldogság”. Következik egy *Fontos esemény*, a kamaszkor beköszönve. Az *Álmodozás* segít át a nehézségeken: az otthon melege *A kandallónál*, a kémény füstölgése és a Lovagvár (*A vesszőparipa lovasa*), ahol el lehet nyerni a hercegnő kezét. A serdülő fiú *Majdnem túl komolyan* veszi az első szerelmet, dobog a szíve és reszket, mielőtt megcsókolja az asszonyt (*Megfélemlítve*). Az *elszunnyadó gyerek* férfivá érik, szerelme viszonzásra talál. Az utolsó bekezdésben *A költő szól*, hogy levonja a tanulságokat.

Ahogy Peremiczky írja, a *Tavaszkok* azon ritka kísérletek egyike, „melyek túl nagy mértékben lépik át nemcsak a novella műfajának, hanem az irodalomnak a határait is”.⁴⁵ A korábban említett megjelenési körülményeken túl ez lehet az oka annak, hogy alig született róla néhány elemzés vagy tanulmánytöredék. Csáth nemcsak zenekritikusként, hanem zeneszerzőként ízelgeti a hangok karakterét, és fűzi fel az azok nyomán támadt impresszióit magára az életre, amelyben egyetlen hang egy egész korszakot jelent. A *Tavaszkok* tanúsága szerint négy hanggal és néhány dinamikai fogalommal leírható az emberi sors.

JEGYZETEK

¹ CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 2000, 10.

² Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre, ÉDER Zoltán, Gondolat, Budapest, 1972, 2, 436.

³ Albrecht WELLMER, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, ford. CSOBÓ Péter György, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2019, 80.

⁴ CSÁTH, *A muzsika mesekertje... i. m.*, 554–555.

⁵ WELLMER, *Esszé a zenéről és a nyelvről... i. m.*, 15.

⁶ *Zene és szó: Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. CSOBÓ Péter György, Bessenyei, Nyíregyháza, 2004, 310.

⁷ JAKOBSON, *Hang – jel – vers... i. m.*, 438.

⁸ Hermann KRETZSCHMAR, *Javaslatok a zenei hermeneutika előmozdítására = Zene és szó... i. m.*, 179.

⁹ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni: Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, Prae, 2013/2, 9–25., 12.

¹⁰ *Uo.*, 13.

¹¹ AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2001, Erdélyi Tudományos Füzetek 232, 127.

¹² EISEMANN György, *Prófécia és szépségeszmény a szecesszióban*, Vigilia 1987/10, 782. Eisemann kiemel néhány, kimondottan a tavaszt tematizáló zeneművet is a korszakból.

¹³ „Olyan fájva gondol az ember vissza a jó meleg nyárra, a szép, kedves, hűvös nyári reggelekre, midőn felültem a biciklire és vágattam Palicsra. [...] Elmúltak az aranyos napok, a gyönyörű verőfényes nyári délutánok és az embert olyan sírhatnomság fogja el. Mit siratunk! A szép nyarat vagy életünket? Alighanem az utóbbit.” SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza élete és munkái: Régimódi monográfia*, Magvető, Budapest, 2019, 66–67.

¹⁴ *A mester meséit* nem Csáth Géza név alatt publikálták (valószínűleg ekkoriban még nem is használta ezt a nevet), a szöveg fölött mindössze annyi áll: „Irtá: József”. Hivatkozni rá a későbbiekben Csáth Gézáként fogok. CSÁTH Géza, *A mester meséi*, Bácskai Hírlap, 1905. február 19., 3.

¹⁵ *Uo.*, 4.

¹⁶ CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, Magvető, Budapest, 1994, 66. A későbbiekben közölt idézetek mindegyike ebből a kiadásból származik.

¹⁷ PEREMICZKY Szilvia, *Prózanyelv és zeneiség a századforduló magyar novellisztikájában = A kánon peremén: Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában*, szerk. EISEMANN György, ELTE XVIII–XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, Budapest, 1998, 115–122., 121.

¹⁸ *Zene és szó... i. m.*, 313.

¹⁹ Giacomo PUCCINI, *Bohémélet*, ford. RADÓ Antal, közr. DR. TILL Géza, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959, Operaszövegkönyvek 20., 5–6.

²⁰ *Uo.*, 19.

²¹ *Uo.*, 46.

²² *Uo.*, 22.

²³ *Uo.*, 25., 26., 30.

²⁴ KÁROLY Adrienn, *A művészet terei Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Milkó Izidor és Munk Artúr prózájában: Doktori értekezés*, Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Nyelv- és irodalomtudományi Doktori Iskola, 2021, 184.

²⁵ CSÁTH Géza, *Tavaszi ouverture: Fuvolára, két hegedűre és zongorára négy kézre*, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. Mus. 10.456.

²⁶ SZAJBÉLY, *i. m.*, 212.

²⁷ CSÁTH, *A muzsika mesekertje... i. m.*, 77–78.

²⁸ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995, Csokonai könyvtár (Bibliotheca studiorum litterarium), 144.

²⁹ DÉR Zoltán, *Csáth Géza-bibliográfia*, Forum, Újvidék, 1977, 113.

³⁰ *Uo.*, 103.

³¹ CSÁTH, *Mesék, amelyek rosszul végződnek... i. m.*, 530.

³² VARGHA Kálmán, *Kosztolányi Dezső: Üllői-úti fák = Híres magyar költők verseinek elemzése*, Black & White, [Tyukod], [2007], 83–88., 88.

³³ CSÁTH Géza, *Úr volt rajtam a vágy: Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906–1914*, szerk. MOLNÁR Eszter Edina, SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 2016, 344.

³⁴ VARGHA, *i. m.*, 87.

³⁵ *Uo.*, 86.

³⁶ *Uo.*, 87.

³⁷ *Uo.*, 87–88.

³⁸ CSÁTH Géza, *Az Üllői úti fákhöz: Kosztolányi verse Csáth Géza zenéjével: Énekhangra és zongorára*, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. Mus. 5.868.

³⁹ Érdeemes megemlíteni, hogy egy évvel Csáth zeneművének születése után Lányi Ernő szintén Kosztolányi versére komponált egy másik zeneművet.

⁴⁰ PEREMICZKY Szilvia, *A magyar irodalom és a zene = A magyar irodalom története 2*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 611–624., 623–624.

⁴¹ AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 128.

⁴² SZAJBÉLY, *Csáth Géza élete és munkái... i. m.*, 216.

⁴³ AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 127.

⁴⁴ CSÁTH, *A muzsika mesekertje... i. m.*, 33–34.

⁴⁵ PEREMICZKY, *A magyar irodalom és a zene, i. m.*, 623.

