

NÉMETH ESZTER

Az afáziás beszéd színrevitele Kurtág György *Samuel Beckett: what is the word* című művében (op. 30 b)

Elemzésemben Kurtág Györgynek egy olyan művét vizsgálom, mely provokálja a hangoztathatóságra, a hangzó mivolt egyszerre ontológiai és korporális meghatározottságára való rákérdezést. A *What is the word* mindemellett magába sűríti a Kurtág-életmű egészét, hiszen a vokális érdeklődés – mely a szerző művészetének esszenciális eleme – e műben találkozik az enciklopédikuság problematikájával,¹ vagyis gadameri értelemben kérdez rá a nyelvben jelenvaló lét² kérdésére.³ A cím filozófiai súlya és szövegbeli pozíciója nézetem szerint annyira fontos volt Kurtág számára, hogy az előadás körülményeit, apparátusát annak rendelte alá, így e dolgozat is megkerülhetetlenül belefut, hogy a különböző fragmentumok, technikák, előadói szerepvállalás elemzése kapcsán vissza-visszatérjen az ontológiai beágyazottságú tételkérdés megválaszolhatatlanságának problematikájába. A *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* informatív alcím a mű interpretációjának feltételeként kijelöli az előadó személyét, melyben rögzítve van egyfajta testi meghatározottság, amit a *Monyók* név jelöl. A dolgozat vizsgálja ennek következményeit, mely implikálja, hogy nem elegendő pusztán a szöveg és a kottakép vizsgálata, hanem a színrevitel, az adaptáció elemzése is elkerülhetetlen. A betegségállapot mentén konstituálódott tér és idő működésmódját az eszköztáron, az apparátuson és a szerző színházi irányultságú instrukcióin vizsgálom.

A rendezői utasítások elemzése kapcsán világossá vált, hogy a darab működtetéséhez elengedhetetlen, hogy az előadó személyének ne csak a hangja, hanem az egészségi állapota is integráns része legyen az ősbemutatónak. A későbbi előadások ennek következtében azt vállalják, hogy többek között megidézik az alcímben *Monyók* névvel megjelölt testi érzeteket is. A *Monyók* és a *Beckett* megjelölés itt már nem tulajdonnévi értelemben, nem referenciális módon, hanem előbbi a betegség állapotának hordozójaként, utóbbi a Beckett-életmű megszemélyesítéseként van jelen. Ezek a tulajdonságokon felül mindkét tulajdonnév a közvettség többszörös tapasztalatát implikálja, történeti indexszel látja el a darabot, és aláhúzza az előadásmódra fordított figyelmet. Ahogy az afáziás tapasztalatnál azt lehet érezni, hogy a beteg a jelenlét nyitott állapotában van, a nyelv számára nem eleve adott, úgy az is a közvetítettség

tapasztalatát hozza, hogy az alcím eltávolítja a darabot a befogadótól. Az üzenet hozzánk már csak értelmezett mivoltában, szükségszerűen töredezett formájában jut el, teljességében hozzáférhetetlen. Elemzésemben az ehhez tartozó következményeket és viszonyokat fejtem föl a szöveg és a zenei interpretáció vizsgálata mentén, melynek összefüggéseit és feszültségeit, számomra meglepően, a hosszú és kissé egyetlen alcím magában hordozza.

A cím jelentésrétegei

A darab első, 1990-ben keletkezett op. 30a változata „szólóhang(ok)ra és szólóhangszer(ek)re”,⁴ az általam vizsgált op. 30b ellenben „recitációra, énekhangokra, és térben szétszórt hangszercsoportokra” íródott.⁵ A két darabnak a későbbiekben Kurtág fölcserélte a címét és az alcímét is, mely változtatásnak nemcsak az lehetett az oka, hogy a két apparátusában eltérő darab határozottan elkülönüljön egymástól. Az op. 30a címe zárójel közé kerül, az op. 30b pedig bizonyos nézőpontból parodizálja, kommentálja az op. 30a-t: bár a zongora és az énekes szólások struktúrája nem változik meg, de úgy rendeződnek köréjük az egyéb új szólások, hogy szó szerint zárójelbe teszik az op. 30a-t, ami a bevezető és a befejező rész közé kerül.⁶ Így hát nemcsak a *Monyók* név használata, hanem maga a darab is idézi, megjeleníti, és viszonyba lép korábbi önmagával. Az op. 30b továbbá áttereli a fókusz, mely minden irodalomtörténeti, nyelvelméleti, filozófiai és vallástudományi súlyával együtt egyértelműen a *What is the word* cím kérdésfelvetése köré épül.

A kompozíció alapjául szolgáló mű Beckett utolsó alkotása, melyet 1989-ben fejezett be franciául (*Comment dire*), és ő maga fordította le angolra is (*What is the word*).⁷ A francia *Comment dire* kifejezés egy, a nyelv működtetésével kapcsolatos zavart, a jelölő keresését, a „nyelvem hegyén van” állapotát jelöli, amikor nem jut eszünkbe a legmegfelelőbb szó vagy kifejezés, de a gondolat konkrét. Shane Weller alternatív olvasási módok kialakítására ösztönző tanulmánya szerint az angol *What is the word* kifejezés háromféle módon értelmezhető. Egyrészt: mi a helyes szó? Vagyis mi az a szó, amely megnevezné, közölné és megragadná azt az esszenciát, amit a vers mond nekünk? (Ebben az esetben a cím egy kérdés a kérdőjel hiányában is.)⁸ A második filozófiai, irodalom- és nyelvelméleti kérdésfeltevés: milyen a szó jellege szerint?⁹ Ez a megközelítés heideggeri értelemben kérdez rá a nyelv természetére, vagy éppen fordítva, azt keresi, milyen a természet a nyelv szempontjából.¹⁰ A harmadik pedig

⁴ KURTÁG György, *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: Mi is a szó) Op. 30a*, 1990 = VARGA Bálint András, *Kurtág György*, Holnap, Budapest, 2009, 177.

⁵ KURTÁG György, *Samuel Beckett: what is the word [Samuel Beckett: mi is a szó] op. 30b. Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval. Recitációra, énekhangokra és térben szétszórt hangszercsoportokra*, 1991 = VARGA, I. m., 169.

⁶ Az észrevétel Karl Katschthalertől származik.

⁷ ENOCH BRATER, *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction*, Oxford UP, New York, 1994, 13.

⁸ SHANE WELLER, *The Word Folly. Samuel Beckett's „Comment Dire” („What is the Word”)*, Angelaki 2000/1., 166.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹ VERES Bálint, *A Kurtág-enciklopédia*, Pannonhalmi Szemle 2002/2., 91., 92.

² HANS-GEORG GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 329.

³ VERES, I. m., 92.

arra utal, hogy a *What*, azaz a „mi” a költői szó, a „mi” a vers szava, a költészet maga, melyben paradox módon maga a megkérdés válik feleletté, azaz a kérdés a válasz a vers lényegének kérdésére.¹¹ Ez az értelmezés a magyar fordításban nem hozzáférhető, ugyanakkor a „*Mi is a szó*” a zenei kontextusban a „*Melyik a szó hangja?*”, „*Hogyan szolmizáljam?*” jelentésárnyalatokat nyitja meg. Az angol fordításban ennél erősebb jelentéssel bír a „*Mi az Isten igéje?*” értelmű, János evangéliumát¹² idéző olvasat, melyben a *Word* szó egyenes átvételként működik. A központi kérdés tovább tágul a darab befogadása közben, egyrészt azért, mert a szövegben előrehaladva bővül a „*what is the word*” sorok jelentése, másrészt Monyók Ildikó színésznő eszköztárára épül, aki egy baleset következtében elvesztette a beszédképességét, majd hétvényi kitartó munkával újra megtanult beszélni. A rekreációs szakasz egy részében bár beszélni nem, de énekelni tudott, megtanulta Kurtág két dalát, melyet meghallgatott a zeneszerző. Kurtág Monyók előadói szuggesztivitásában, a szavakért vívott küzdelmében a Beckett-szövegre ismert rá, ugyanis a zenemű alapjául szolgáló szöveg hasonló körülmények között született. Beckett, aki az 1988–1989 telén elszenvedett stroke után szintén próbálta visszanyerni a beszédképességét,¹³ írását Joseph Chaikin előadóművésznek ajánlotta, aki soha nem tudott felépülni az övéhez hasonló afáziából.¹⁴ Fontos tehát, hogy amikor Kurtág Monyókot választja előadónak, azzal nem a saját ötletét követi, hanem áttemeli Beckettét, akinek fontos volt az az intimitás, amellyel a kiválasztott előadó a szöveghez kapcsolódni tudott. Karl Katschthaler irányítja a figyelmet azon olvasatok veszélyére (például Laura Salisbury¹⁵ és Michael Kunkel¹⁶ tanulmányára hivatkozik), melyek az életrajzi körülményekre hivatkozva Beckett művét patológiás esetnek tekintik.¹⁷ A továbbiakban megkerülném az ilyen spekulatív olvasatok lehetőségét, melyek a darab kapcsán megkerülhetetlen afáziavizsgálatot ebből az irányból közelítik meg. A cím jelentésrétegeit ezek az adatok nem bővítik. Kurtág művében viszont elkerülhetetlen az afáziás Monyók korporális meghatározottságának figyelmebe vétele, melyre a szerző a darabot írta. Ez az eszköztár ugyanis predesztinálja a tételkérdés ontológiai meghatározottságát.

Az atópia színrevitele

A Monyók Ildikó által átélt betegségállapot ismert jelenség az afáziakutatásban. Az utóbbi kétszázötven évben számos olyan leírás született, mely olyan betegeket említ,

¹¹ Uo., 166, 167.

¹² „In the beginning the Word already existed. He was with God, and he was God. He was in the beginning with God.” *Holy Bible*, Tyndale House, Wheaton, 1996, 862.

¹³ BRATER, I. m., 13.

¹⁴ Uo., 165.

¹⁵ Laura SALISBURY, „*What Is the Word?*”. *Beckett's Aphasic Modernism*, *Journal of Beckett Studies* 2008/1–2., 78.

¹⁶ Michael KUNKEL, „...folly for t[w]o...” *Samuel Beckett's What is the Word and György Kurtág's mi is a szó Opus 30*, ford. Alan E. WILLIAMS, *Contemporary Music Review* 2001/2–3., 110.

¹⁷ Karl KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit. Zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*, Peter Lang, Frankfurt am Main – New York, 2012, 149.

akiknél megmaradt a szöveggel való éneklés képessége afázia esetén.¹⁸ Ennek oka, hogy a „propozíciós” beszéd a bal agyféltekéhez tartozó funkció, míg az éneklés és az érzelmek a jobb agyféltekében működnek.¹⁹ Az éneklés a „nem propozíciós” beszédhez hasonló idegi hálózatokon működik.²⁰ Ez nem koherens beszédet jelent, hanem reflex hangadásokat, amelyek az érzelmekkel vannak összefüggésben, eközben sajnos lehetséges, hogy a hangadó „intellektuálisan halott”.²¹ Ezeket a kutatási eredményeket hitelesítik azok a megfigyelések, melyeket jobb agyféltekén sérült betegeken végeztek: beszélni tudtak, de nem tudtak bele érzelmet vinni, nem tudtak szaválni, könnyörögni, énekelni.²² Az afáziakutatás bizonyítékot nyújt arra is, hogy az érzelem és a hangadás között olyan ösztönös, elemi kapcsolat áll fenn, hogy az úgyis létrejön, ha nincs a tudattal lefedve, visszakövetve. A propozicionális beszédért felelős bal agyfélteke sérülése után az érzelmi, motoros, jobb agyféltekés reflexek még működnek az agyban, megjelenik a nonpropozicionális beszéd.

Veres Bálint mutatta be tanulmányában, hogy a darab kapcsán felmerülő afázia hogyan illeszthető Foucault terekről alkotott rendszeréhez.²³ *A szavak és a dolgok* bevezetőjében Borges „kínai enciklopédiája” idéződik fel.²⁴ A szöveg olvasása kapcsán Foucault a saját testi tapasztalatainak megfigyelése által észleli azt, hogy az olvasás közben fölhangzó kínos nevetése az afáziások szorongó közérzetéhez hasonló, mert mindkét esetben elveszett a név és a hely „közössége”, atópia állt elő.²⁵ Az afáziás betegekkel végzett kísérletek eredményéből, melyek során színes fonalgombolyagokat kellett rendszerezniük az asztalon, Foucault azt a következtetést vonja le, hogy „a beteg a végtelenségig csoportosít és szétválaszt, halmozza a különféle hasonlóságokat, lerombolja a legnyilvánvalóbbakat, szétszórja az azonosságokat, egymásra rétegezi a kritériumokat, lázasan dolgozik minduntalan újrakezdve a munkát, egyre nyugtalanabb lesz, és végül a szorongás küszöbére jut.”²⁶ Ha ez így van, úgy a szorongás oka az a rendezetlenség, mely gúnyolódik a logikával, meg-megcsillant valamiféle szabályszerűséget, de esetlegesen, kiszámíthatatlanul teszi azt sokkoló átláthatatlanságával.²⁷ Ezzel szemben a heterotópia, „a széttartó sokféleség [hétéroclité] törvény és geometria nélküli dimenziójában csillantja meg a nagyszámú, lehetséges rendek töredékeit.”²⁸ Monyók Ildikó nem afáziássá transzformál egy egészséges állapotot, hanem idéz, színre viszi az afáziás, egykori önmagát. Ami Monyókkal történik, az épp az ellentettje annak, amit Foucault *Az utópikus test* című rádióelőadásában megfogalmaz.

¹⁸ Sarah J. WILSON – Kate PARSONS – David C. REUTENS, *Preserved Singing in Aphasia. A Case Study of the Efficacy of Melodic Intonation Therapy*, *Music Perception* 2006/1., 23–36.

¹⁹ Uo., 23.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ VERES, I. m., 100.

²⁴ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 9.

²⁵ Uo., 12.

²⁶ Uo.

²⁷ DECZKI Sarolta, *Meredek sziklagerincen. Husserl és a válság problémája*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 44.

²⁸ FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, 11.

Foucault beszédében megjelenik a vágy, hogy milyen volna, ha nem lenne testünk.²⁹ Ahol ez megtörténhet, az az utópia: „Az utópia egy minden helyen kívüli hely, de egy olyan hely, ahol testem test nélkülivé válik, testem szép lesz, tiszta, átlátszó, fénylő, fürge, mérhetetlen hatalmú, végtelen kiterjedésű, megszabadított, láthatatlan, védett és örökké változó. Valószínű, hogy az ember szívében legmélyebben gyökerező, első utópia éppen a test nélküli test utópiája.”³⁰ Az utópia más, mint az afáziás állapot atópiája. Mindkettő bizonyos értelemben helynélküli, de teljesen másképpen. Az a fajta utópikus testhez kapcsolódó helytapasztalat, ami egy végtelen térbe helyezi az ént, a vágy, hogy az én mindenütt ott legyen, az az atópiában nem jelenik meg, hanem épp a nyelv segítségével, beszédhez kötötten teremti újra és újra önmagát. Az afáziának azért az atópia a tere, mert az afáziás beteg számára csupán a gesztusok, a cselekvés tere nyitott, a nyelv absztrakt szintje nem hozzáférhető.³¹ Ezért az atópiában a test nem tud a szokásos minőségében helybiztonságot nyújtani, állandó elmozdulásokra készítet.

Bizonytalan tér és idő

Az afázia állapotának szétszórtságát a zenei tér is megidézi, melynek „térképét” a partitúra tartalmazza. Az op. 30a változatot követően két évbe telt, mire 1991-ben elkészült a második, tizenkét perces, op. 30b változat, mely azonban Kurtág bevallása szerint még gazdagabb vokális együttest igényelt volna.³² Az op. 30a-t, mely recitáló énekhangra és zongorára lett szánva, Kurtág pianínón szerette hallgatni. Ez a változat Ligeti György szerint jobb, mint az általam elemzett későbbi változat, mert puritánabb.³³ Valószínűleg számára ez az egyszerűség megsegítette a színésznő előadásmódjára való fókuszálást, az abban való elmélyülést. A hetvenhárom „ütemű”, szerkezetileg egy egységként működő op. 30a-t mindemellett teljességében magában foglalja az op. 30b, ám utóbbi szerkezetileg átstrukturálódik háromrészes kompozícióvá: két ütemes zenekari bevezető, hetvenöt „ütemnyi” középrész, majd tizenkét ütemnyi *Sinfonia (epilogo senico)*.³⁴ Veres Bálint szerint az alfabetizálás³⁵ a döntő érv amellet, hogy az op. 30b nem pusztán átírat, új apparátusra való átformálás, hanem teljes újraértelmezés. A partitúra – ha műalkotásként vesszük figyelembe, ahogyan Harnoncourt szerint a kottaolvasás megköveteli az olvasási aktusok lefolytatását³⁶ –

²⁹ Michel FOUCAULT, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint, Tiszatáj 2014/2., 84.

³⁰ Uo.

³¹ DECZKI, I. m., 44.

³² „Ha tovább dolgozom rajta, akkor a vokálegyüttest is gazdagabbá tehettem volna. Az nekem kevés. Nem volt elég időm, hogy végigkomponáljam, mert el kellett vinnem a partitúrát Abbadónak Svájcába (1990-ben).” VARGA, I. m., 102.

³³ Uo.

³⁴ VERES, I. m., 94.

³⁵ Uo., 94–97.

³⁶ „A kottaképeknek, az egyes szólalomoknak, de különösen a partitúra egészének a kézzelfogható információ túl egyfajta szuggesztív kisugárzása van. Valamiféle varázslat ez, ami alól egyetlen érzékeny muzsikussal sem vonhatja ki magát, akár akarja, akár nem – akár tudatában van ennek, akár nem.” NICOLAS HARNONCOURT, *A beszédszerű zene*, ford. PÉTERI Judit, Editio Musica, Budapest, 1989, 194.

a bevett arab számokkal jelölt próbajelzések helyett az ábécé betűit alkalmazza arra, hogy jelezze a különböző szakaszokat. Az így kialakuló kottakép hűen követi az kijelölt hármas tagolást: az első részt A és B jelöli, a második részben a klasszikus kottától eltérően újraindul a kartográf rendszer, a-tól számol z-ig, majd aa-tól zz-ig és végül aaa-tól zzz-ig, majd a harmadik, befejező részben, a *Sinfoniában* megint a-tól immáron l-ig.³⁷ Valamiért a szerző számára fontos volt, hogy az ábécésort pontosan végigvigye, lekerekítse, mert aszerint dolgozta át az op. 30a ütembeosztását úgy, hogy betűkkel ellátva az végére érjen az ábécének, s az így kapott hetvenöt ütem épp az általa használt huszonöt betűs ábécé háromszorosa.³⁸

Amennyiben a „kottaírás a zenész számára a képzeletében élő hangzásbeli történet grafikus ábrázolását jelenti”,³⁹ úgy ebben a partitúrában még a próbajelek is a beszédre provokálnak, amennyiben a betűt (a fonetikával szemben) a hang szimbólumaként értjük, a közgondolkodás asszociációi mentén. A kottakép akarva-akaratlanul kikölkenti a zenészt a bevett kottaolvasási attitűdjéből, és az így megváltozott próbanyelv hatással van a munkafolyamat hangulatára, a produktum minőségére. Miközben egyesével átvesszük a betűket a kezdettől a végig, nemcsak az írás számbavételének aktusán esünk át, hanem – minthogy a próbajelek arra hivatottak, hogy megkönnyítsék a kottában való csoportos eligazodást – annak is, hogy újra és újra kiejtsük ezeket a hangokat, rögtön szembesülve azzal, hogy a kezdet és a vég viszonylatában hol tartunk. A számjelzések esetében ugyanis nem bevett rutin az adott próbapillanatban a totalitáshoz való viszonyt átélni, hisz nem úgy próbálunk, hogy előtte megvizsgáljuk, hány ütem van még hátra, a számok rendszere pedig a végtelenség felé nyitott. A betűjelzés esetén azonban folyton átéljük a részlet egészhez való viszonyát. Számomra ez ismét bibliai párhuzamként értelmezhető, ahol a betűk egy időbeli folyamatot jeleznek.⁴⁰

Az első verzióhoz képest nemcsak az alfabetizálás tűnik fel újításként, hanem a „karmester szólama” is.⁴¹ Erre azért van szükség, mert az ütemmutató és a metrum sok helyütt hiányzik, így a kör alakba írt számok jelzik a vezénylőnek a leütések helyét. (Lásd a második ábrát.) A karmester számára nemcsak a partitúra jelzésrendszerre változott meg a klasszikus hagyományokhoz képest, hanem a helyzete is. Szerepe ugyanis megkettőződött. Kurtág szerzői utasítása szerint a zongorista, aki a közönségnek háttal ül, helyzete szerint egyedül alkalmas arra, hogy rálásson az énekesnőre és a karmesterre is, ezért a szólistának ő dirigál, míg a karmester a terem felé fordulva vezényel, befogva ezzel a teljes teret, a közönségen túlra is:

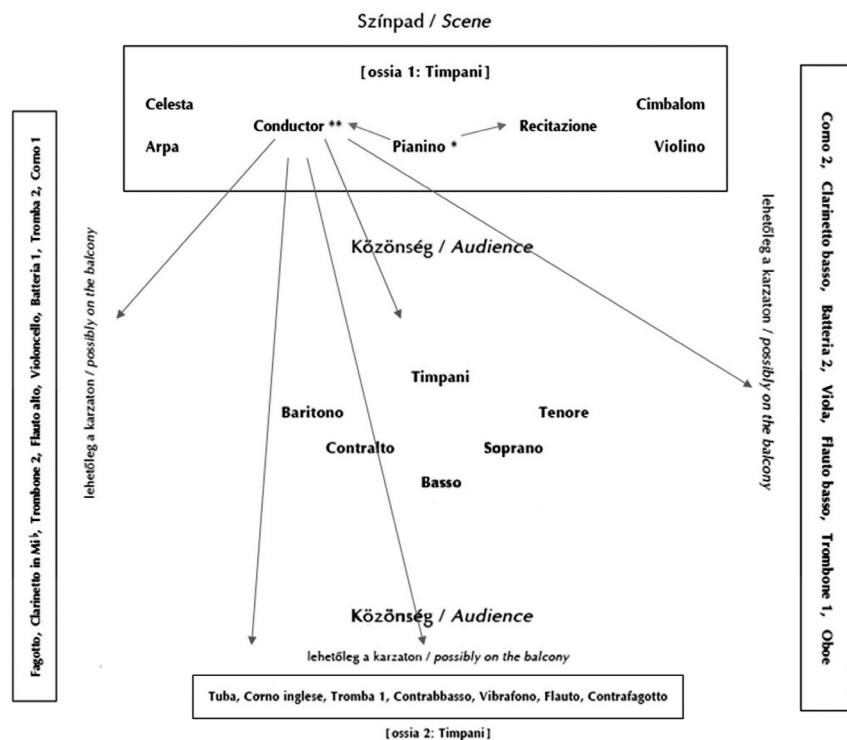
³⁷ VERES, I. m., 95.

³⁸ Veres Bálint megfigyelése továbbá az is, hogy az angol ábécéhez képest nélkülözi a „q”-t. Uo., 95–96., 46. lábjegyzet.

³⁹ HARNONCOURT, I. m., 194.

⁴⁰ Az alfa és ómega kifejezés Isten önkijelentéseként fordul elő a Jelenések könyvének 1,8. valamint 21,6. szakaszában. *Biblia, Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*, Kálvin János, Budapest, 1513., 1530.

⁴¹ VERES, I. m., 96.



Az előadógyűttes elhelyezése

Forgách Péter írása szerint Claudio Abbádót, akinek sürgetésére összeállt a darab, és aki a bécsi ősbemutatót vezényelte, különösen zavarhatta a „mellérendeltség” érzése, amivel Kurtág kizökkentette őt a megszokott pozíciójából.⁴² A kottából kiemelt „térképen” látható az is, hogy Kurtág a magyar nyelvű recitáló előadó mellett szerepeltetett öt vokális szólistát, akik a beckett-i angol szöveget énekelik, szétszórva abban a térben, melynek egyik alapjául a budapesti Zeneakadémia nagytermének tere szolgált. A zenészek a közönséget teljesen körbezárják, így a hallgató teste mint rezonáló felület szintén beépül az összhangzásba.⁴³ Veres Bálint irányítja a figyelmet Ligeti cikkére, melyben a zeneszerző Kurtág 1988-as *Quasi una fantasia...* című darabját elemzi, s jelzi, hogy Kurtág már korábban is foglalkozott az ún. illuzionisztikus tér megteremtésével.⁴⁴ A „zongorára és térben elosztott hangszercsoportokra”⁴⁵ írt ka-

⁴² FORGÁCH András, *A pária művészete. Kurtág György-bemutató a Budapesti Tavasz Fesztiválon*, Alföld 1993/1., 92.

⁴³ Kurtág nyilatkozata szerint Ligeti *Articulationja* és Stockhausen *Gruppen* című alkotása volt rá hatással térhasználat szempontjából, valamint egy Verdi-előadást említ. „Az ember sohasem érkezik túl későn”. *Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel*, közreadja HALÁSZ Péter, ford. SZEGZÁRDY-CSENGERY Klára, Muzsika 1996/2., 13.

⁴⁴ VERES, I. m., 93.

⁴⁵ KURTÁG György, *...quasi una fantasia... zongorára és térben elosztott hangszercsoportokra*, partitúra és szólamok, Op. 27 No. 1, Editio Musica Budapest, <https://www.ump.emb.hu/hu/product/K-52/KURTÁG-GYOERGÝ-quasi-una-fantasia>.

maradarabban Kurtág – a velencei kora barokk többszólamúság, Mahler és Webern térhasználatához fűződő hagyományait követve, ám meg is újítva – az exponált zongorától térben távolra helyezi el a fém hangszereket, kiszélesítve ezzel a hangzó, „rezonáló” teret, mely helyet ad egy olyan realistól eltérő és irányérzékünkkel is felfogott zenei vízióknak, mely Ligeti szerint fontosabb a reális térhatásnál.⁴⁶

A különböző hangszerek mellett az op. 30b-ben a vokális együttes is szokatlan helyről, a közönség „közül” énekel, s egyszerre idézi fel ezzel a Bach-passiók turbakórusainak⁴⁷ hangzásvilágát és szerepét egyaránt. Ilyen instrukciók szerepelnek a kottában: „zsolnárszerűen”, „kaotikusan kiabálva”, „kaotikusan suttogva”, „egyre hangosabban és zaklatottabban, kutyaugatás-szerűen”, „agresszíven”, „színtelenül”, vagy akár, ahogy a kottarészleten is látszik, „kuncogva, vihogva” figurázza ki a magyarául éneklő énekest a kiskórus.⁴⁸

A bachi passiókban a kórus kétféle feladatot kapott. Egyrészt a korálokat kellett a gyülekezettel együtt, vagy azok nélkül énekelnie, másrészt a turbákat, melyek a feldolgozott bibliai szövegnek azon részeit jelentették, melyekben a Jézust körülvevő „tömeg” szólalt fel. Ez a kettős funkció ebben a darabban is tetten érhető, ugyanis nemcsak visszhangozza vagy kifigurázza az együttes az énekes megnyilatkozásait, de mindezt idegen nyelven teszi, voltaképp visszafordít, szinkrontolmácsol. Értelmezhető úgy is, mintha az előadótér az előadóművész teste vagy belső hallása volna, amelyben megszólal a szöveg, melyhez igazodnia kell. A szorongáskeltő esetleges reak-

⁴⁶ LIGETI György, *Önarckép pesti muzsikustársakkal. A ... quasi una fantasia... op. 27(1987–88) első tételének (Introduzione) rövid elemzése*, Muzsika 1996/2., 9–11.

⁴⁷ Latinul 'tömeg'-et jelent. A kórus kétféle szerepben lép föl a passiókban, egyrészt a korálokat énekelik a hívő gyülekezettel, másrészt a turbákat, melyekben az adott bibliai szövegben szereplő „tömeg” szerepét veszik fel.

⁴⁸ MOLDOVÁN Domokos, *Tisztelet Kurtág Györgynek*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2006, 58., 59.

ciók egyfajta alternatív valóságot képeznek, a nyelvek közötti akadálytalan átfordítás problematikáját beemelve, mely metaforaként az emberi gondolatok tolmácsolhatatlanságára is utal, az előadó idegenségét, magányosságát erősítve ezzel, mely érzet szintén beckett, aki a francia és az angol nyelven való írás összeegyeztethetlenségével küzdött, játszott. A darabban az egyén és a tömeg kerül szembe egymással már csak a térkonceptiót tekintve is. A magas hangrendű, vihogást idéző hangok a kiskórusban a darab elején beszédhangon szólalnak meg, mintegy ellenpontozva a dominálón mély hangrendű *hiábavaló* szó kilátástalanul, félhangonként süllyedő megjelenését. Az ellentét azután vertikálisan is megjelenik, a mély beszédhangszíni szólista énekelve is a mélyebb regiszterekbe kényszerül, hiába igyekszik mindig magasabb hangmagasságok felé, melyeken a többi kórista dallamvonala mozog. Az ehhez hasonló térbeli ellentartás végigvonul a darab struktúráján, melyben az ily módon kialakult, horizontálisan és vertikálisan osztott tér hálózatát tovább bontja az azt metsző időbeli jelzések bizonytalanságérzetet keltően, szabálytalanul elhelyezkedő struktúrája.

Ahogy a reneszánsz és barokk vokális zenei hagyományokat idéző madrigalizmus (szófestés) és affektustan megképezi a szöveg retorikusságát a jelentés hangzással való lekövetésével, úgy a szöveggel ellátott kottakép mint látvány is kapcsolódik a színházi tér sűrített képi és érzéki komplexitásának megteremtéséhez. A határozatlan szubjektumú Beckett-szöveg deixisei ugyanis számos esetben nemcsak textuális jellegűek, hanem a zenei materián referenciálisak is.⁴⁹ A következő kottapéldán látható, hogy az *itt* szó nemcsak rámutat, de meg is valósul egy egyvonalas b hangban, s míg a szövegben a szó önmagában nem tudná ezt végrehajtani, a zenei szöveten a távolság is pontosan megnevezhető, éppen egy oktávnnyira, az ezektől:

[üvöltve vagy sikoltva (sokkoló hatása legyen!), esetleg levegővétel minden hangon]
[crying or screaming (shocking effect!), eventually breathing before each note]



A következő részletben a szólista kis d hangon egyforma ritmusban repetálja a *hol* szót, mellyel az időérzékelésünkben hagy minket eltévedni, ugyanis ezalatt a zongorista félhangosan vele számol. Nemcsak a mű címében megidézett kérdésre keresi a választ a szólista, hanem itt mintha keresné az „ütem egy”-et, a zongorista pedig készséggel válaszol ugyan, de válasza kevésbé nyújthat támpontot, hiszen elszámol egészen hétig, és mivel épp ebben a szakaszban változik a kottajelzés szerint a negyed értéke, így a hallgató a két entitás közé szorul. Ami a fentebbi idézet szófestésében még konkrét valóságérzetet keltett (hogy mi az ez és az *itt*), az ebben az esetben csak elbizonytalanít:

⁴⁹ SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Leíró magyar szövegtan*, Osiris, Budapest, 1999, 63–64.

Két ütemmel később azonban mintegy mennyei, elérhetetlen magasságban éneklő a szoprán az előbbi hangot (és benne a deiktikus választ), két oktávval magasabban: *there*, ahová a szólista által teremtett alak kívánczik:

Bár létrejön kérdés-válaszként (a klasszikus periódust idézve) a *there*, de a recitáló nem reagál rá, mintha nem hallaná vagy nem értené meg. Az angol válasz a nem beszélt nyelv idegenségével hat, mivel nem születik valódi kommunikáció. Ez az idegenség a recitáló alak belső távolságait jelöli, ezt bizonyítja, hogy amit itt el szeretne érni, a kétvonalas d-t, azt két jelzettel korábban már eleve meghaladta, hiszen énekelte kétvonalas fiszt is, aminél az egész darabban a szoprán nem megy följebb, mégis elérhetetlennek érezzük a nagy terccel alacsonyabb, „mennyei” kétvonalas d-t az előbbi repetitív mélység után.

Ráadásul Kurtág azzal, hogy a teremtett alak szubjektív magasságérzetét ütközteti a kórus viselkedésével és a hallgató magasságérzetével, nemcsak elbizonytalanítja a realitásérzékelésünket, hanem meg is tart minket ebben az állapotban, hiszen az előadóval való teljes azonosulás lehetőségét rendre elidegeníti a hangszerek és a vokális együttes reakcióival.

Valószínűleg az ehhez hasonló sajátos zeneszerzői eljárásokat nevezte Frigyesi Judit a Földvári Napokon tartott tudományos konferencián⁵⁰ Kurtág autonóm fellépésének, mely meghaladja a szóbeli kommunikáció kérdését, megkérdőjelezi a zenei folyamat hagyományos alapját, és felülírja a jó folytatás törvényét.⁵¹ A jó folytatás törvénye alatt azt érti, hogy elvárásai horizontunk és a bennünket ért váratlan események között egyensúly van a kívánt hatás megteremtése érdekében (például a klasszikus periódus kérdés–válasz-szerkezete).⁵² Bizonyos mértékig a fantázia és a jelentés asszociáció veszi át a várakozás helyét, s a váratlanul létrejövő zenei asszociációk tartják össze a kompozíciós egységet azáltal, hogy visszamenőleg megértjük az anyagok közötti szerkezeti és érzelmi kapcsolatot, mely végső soron a köré a kompozíciós kérdés köré épül, hogy *Mi is a szó*.⁵³

Kurtág tehát elmozdítja a megszokott szerepvállalásokat. Összhangzattani szempontból a darab jellegzetességei Veres Bálint skicce alapján hat elemből írhatóak fel: (1) szignálszerű nagyterc, (2) a dodekafónia, azaz a tizenkét hang fokozatos kiépítése és belakása az a–g „ütemekben”, (3) a lefelé tartó kromatikus skála, mely végül az o ütemben „pereg le” egészen, (4) a *hiábavaló* szóhoz tartozó zenei kromatika nagyterccel: h–a–asz–g–h (c–d ütemek) és a tükörfordítása: h–g–gisz–a–b (e ütem), (5) a tiszta oktáv és tiszta prím komplementer viszonya (bb–cc és ff–gg ütemek), (6) és a tiszta kvart / tiszta kvint – tritónusz hármasa a darab szemantikájának alapszerkezetét adja a *pillantani–látni–tűnni* tengelyén (cc–dd, vv, ggg–hhh–iii).⁵⁴ Voltaképp nem is a szólista viselkedése, hanem a zongorakíséret újítása szokatlan: „kitaláltam egy »óriás-pianinót«, azaz valaki egy ujjal játszik egy hangot, az innen hallatszik, a másik hang máshonnan, majd pedig keverednek a hangok. Valójában azonban mégis csupán egy pianínó van, amelyen nem is egy kézzel, hanem csak egy ujjal játszanak – szinte semmit. Ez valóban izgalmas volt.”⁵⁵ Kurtág képzete szerint tehát a hangmagasság, a hangforrás és a „telítettség” is lebegtetve van, impresszionista kollázsként teremtődik meg az az atmoszféra, rezonáló közeg, amelyben a nézők ülnek. A zene tartalmaz továbbá két ütem Bartók-idézetet a második hegedűversenyből,⁵⁶ mely alkotáskor ötletet adott a zeneszerzőnek,⁵⁷ így elkészült állapotban viszont bővíti a zene jelentésréteget.

⁵⁰ Földvári Napok 2001. június 17–24., Balatonföldvár, Bajor Gizi Közösségi Ház.

⁵¹ Judit FRIGYESI, György Kurtág, Samuel Beckett: What Is the Word, op. 30b (1990/91), *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 2002/3–4., 398., 400.

⁵² Uo., 400.

⁵³ Uo., 400–402.

⁵⁴ VERES, I. m., 99., 54. lábjegyzet.

⁵⁵ „Az ember sohasem érkezik túl későn”, 13.

⁵⁶ KUNDEL, I. m., 118.

⁵⁷ VARGA, I. m., 101.

Korporális meghatározottság

„[E]gy teljes évig kellett együtt dolgoznunk ahhoz, hogy megtanulja önmagát eljátszani”⁵⁸ – idézi fel emlékeit Kurtág György Hans Heggel való beszélgetésében. A színházi értelemben vett jelenlét megvalósulása fontos elvárás volt a zeneszerző részéről a próbafolyamat alatt egyre jobban beszélni tudó művészre felé: nemcsak képessé kellett válnia felidézni önmaga egy évvel korábbi állapotát (melynek eszköztára a darab íródott), de a számára rendkívüli tehertélt nyújtó állapottal a darab előadása közben pillanatról pillanatra újra meg is kellett küzdenie. Így valósulhatott meg az a színpadi jelenlét, amelyet Erika Fischer-Lichte színházi előadókon vizsgált. Ugyanis, ha egy színész energiával tölti meg testi fenoménjét, akkor a test maga ún. testesült szellemként (*embodied mind*) kezd el működni, vagyis nem választható szét szellemre és tudatra,⁵⁹ sem afáziás és nem afáziás eszköztárú előadóra: a feladat elvégzésére és átélésére való koncentráltág teremtő ereje szétfeszíti az ilyen irányú határokat. A testet azonban ahhoz, hogy képessé váljon bármilyen szöveg nyelvileg megfogalmazott jelentéseit önmagán hordozni, szemiotikus testté kell alakítani.⁶⁰ Ahhoz, hogy ez a szemiotikus jelként való megtestesülés teljes egészében megtörténhessen, a testnek előbb át kell esnie a testietlenítés (*Entkörperlichung*) folyamatán, mely során a színész megszabadítja testét azoktól a tényezőktől, melyek a testi világban benne létére utalnak.⁶¹ Ez Monyók számára azzal a nehézséggel járhatott együtt, hogy a színházi értelemben vett testietlenítés–testesülés folyamatában a betegségének egy korábbi stádiumát, az akkori fizikai és lelki állapotát föl kellett idéznie emlékezetében. Rosner Krisztina szerint a nézői, hallgatói tér hasonlóképp működik, az ilyen színházi előadások közben a néző is akaratlanul bevonódik, és ő is „folyamatosan valamivé váló testesült szellemként” tapasztalja meg önmagát.⁶² A zenehallgató számára az ilyen önreflexió megélését némiképp nehezíti annak a hallgatói attitűdnek a hagyománya, mely a 19. századi operajátszás óta a közönséget a szemlélődés pragmatikájának követésére ítéli.⁶³ A szemlélődés olyan mentális aktivitás, melyben az elme keresztezi a testet.⁶⁴ Ennek etikettje a test állandó ellenőrzését követeli meg azzal, hogy a test reflexei ellen való cselekvésre készíti azt.⁶⁵ A zenész testében ez a hallgatói kontroll tükröződik,

⁵⁸ (Kurtág): „Amikor nehezebbre esett a beszéd, úgy meg kellett harcolnia minden szótagért, amit egyáltalán ki tudott mondani, hogy a szótagok közötti csend leírhatatlan feszültséggel volt terhes. Ekkoriban komponáltam számára a darabot, s egy teljes évig kellett együtt dolgoznunk ahhoz, hogy megtanulja önmagát eljátszani. Vagyis önmagát kellett játszania, de ez nem ment könnyen. Igen-igen nehéz munka eredménye volt, hogy valóban úgy hangozzék, ahogyan ma hangzik.” „Az ember sohasem érkezik túl későn”, 15.

⁵⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2009, 138.

⁶⁰ Uo., 108.

⁶¹ Uo.

⁶² ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikusk-teátrális játéka*, L'Harmattan, Budapest, 2012, 47.

⁶³ Karl KATSCHTHALER, *A World in Between. Staging Brain-damaged Patients and Human Dignity = Music on Stage*, II., szerk. Luis CAMPOS – Fiona Jane SCHOPF, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016, 60.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ Richard LEPPERT, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1995, 24–25. Hivatkozva KATSCHTHALER, *A World in Between*, 60.

ő is hasonlómód irányítja a testét, hogy a hangobjektum tökéletes eszköze lehessen.⁶⁶ A nézői attitűd felmutatására bizonyítékul álljon itt egy befogadói tapasztalat.

Forgách András 1993-as Budapesti Tavaszi Fesztiválon átélt impresszív élménybeszámolójából olyan látványelemek is napvilágra kerülnek, melyeket a hangfelvételeken nem érhetünk el.⁶⁷ Kiderül, hogy ezen a koncerten Monyók nem viselt cipőt, csak egy vastag zoknit, darócruhában ment fel a színpadra, bal kezén bandázssal, Forgách asszociációja nyomán úgy tűnt, mint aki megsebezte magát.⁶⁸ „És ha énekelt, ez azt jelentette, hogy a hang, az arc, a kéz, a zsiros arcbőr, az orrnyergén a két szigorú ránc, a narancsszínű lapokra ragasztott kottát tartó bal keze, amiből »lapozott« sorba kihullottak a lapok a földre [sic!] (a hegedűs kottatartójának lábára, mint a száraz levelek), a jobb keze, amit óvatosan, és egyáltalán nem színházian emelt a melle magasságába olykor, mint aki megrendíti az elhajíthatatlan terhet, amit rábíztak – szóval *mindene* énekelt: hangszer volt, önmaga hangszere.”⁶⁹ Forgách számára elképzelhetetlen volt, hogy a darabot valaki más előadja, hisz akkor az „Monyókot” fog énekelni, Monyók is „Monyókot” énekel, „*azt, aki így énekel, azt énekl, aki ezt énekl.*”⁷⁰

Ebből a beszámolóból derül ki az is, hogy az említett koncerten a művet ráadás-ként újra előadták.⁷¹ Ennek az lett a következménye, hogy az énekesnőnek újra – nem pejoratív értelemben – elő kellett adnia „magát”, ami az erőpróba kivételes nehézségét tekintve a nézőben csak „kozmosz véletlenként” tudott magyarázatra találni.⁷² Kovács Csaba, akit Kurtág megkért, hogy távollétében próbáljon Monyók Ildikóval, tanítsa neki a művet, így emlékszik vissza az egyik Kurtággal való közös próbára: „Az egyik főpróbán Gyuri bácsi hirtelen hasra vágta magát a színpadon és kúszó-mászó mozdulattal illusztrálta, magyarázta, hogyan képzei el két hang között a feszültséget, a továbblépést, a küzdést a következő hang(ok)ért. »Ha nem halsz meg érte, nem ér semmit az egész« – erről szólt az intelem.”⁷³ Kurtág tehát minden bizonnyal színházi szempontból is tapasztalt alkotó volt, aki nemcsak zeneileg tudta képezni a művészeit, de színpadi jelenlétüket is megsegítette. Még inkább: a zeneileg megfelelő produkció számára a színházi minőségű színpadi jelenléte is megkövetelte. Monyók Ildikó halála után a szerep Molnár Piroska színésznőre szállt át, jelenleg ő viheti a darabot egyedül nézők elé.⁷⁴ A színésznő tisztában volt a rá háruló feladat nehézségével, de Kurtág megfelelőnek találta őt a szerepre. Molnár Piroska nem utánozza vagy karikírozza az afáziás betegek mozdulatait, gesztusait vagy hangzó megnyilvánulásait, hanem

⁶⁶ KATSCHTHALER, *A World in Between*, 60.

⁶⁷ FORGÁCH, *I. m.*, 92.

⁶⁸ „[M]indazonáltal feltűnt számomra, hogy nem tűnik fel, nem *várom el*, hogy »fel legyen öltözve«, és nem gondolom ezt valamilyen »aszketá allűrnek«: ez az ember, aki kijött oda, ez az ember ebben az öltözékben önmaga.” *Uo.*, 92.

⁶⁹ *Uo.*

⁷⁰ „Amikor ezt a »művet« előadják valahol, mágikus történet részesei lesznek, akik részt vesznek benne, rítus részei, amelynek ugyan kínzóan pontosan ki vannak jelölve a határai, de ami mégiscsak az *egyszeri* történet, a *megismételhetetlen* történet bélyegét viseli magán.” *Uo.*, 91–92.

⁷¹ *Uo.*, 92.

⁷² *Uo.*

⁷³ KIRÁLY Csaba, *Némaság és énekbeszéd. Monyók Ildikóról*, Muzsika 2012/9., 14.

⁷⁴ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112887535>

egyszerűen leénekl a kottát, és a maga színészi jelenlétével megtölti azt energiával. A produkciója bebizonyította, hogy a darab nem öncélúan használ fel egy beteg embert valós vagy vélt igazságainak bizonyítására, hanem magát a betegséget teszi emberivé, a fájoan őszinte puritánság felmutatásával.⁷⁵

A Kurtág-darab összes résztvevője ki van téve egy elég intenzív testi jelenlétnek, és maga az élmény átélése, a hanggal, a hang születésével való zsigeri találkozás elemi erejű. A darab monodramatikus jellege folytán az elemi mozgatórugója a hiány, ahogyan azt Halász Péter érti: „Nincs is még egy Kurtág-alkotás, amelyben ennyire esszenciálisan összegződné művének központi gondolata, a *hiány*. A kétségbeejtő, elviselhetetlen, embertelen *hiány*, amely egyszerre teszi lehetetlenné és okvetlen szükségessé a komponálást.”⁷⁶ A hiány fogalma esetén maga a nyelv tesz ki bennünket önmaga veszélyének, a félreérthetőségnek, ugyanis azt sugallja, hogy valami *hiányzik*. Itt azonban nem erről van szó. A hiány ugyanis nem eszközként jelenik meg, nem mutat rá egy rajta kívüli entitásra, hanem önmaga teljességében megvalósul heideggeri minőségében: „Csak az igazi beszélésben lehetséges a tulajdonképpeni hallgatás. A jelenlétnek ahhoz, hogy hallgasson, mondanivalóval kell rendelkeznie [...]”⁷⁷ A hiány itt a csendhez hasonló, mondanivalóval telített minőségben jeleníti meg az ember kiüresedett állapotát végtelen intenzitással. Ily módon a betegség állapotát nem lehet az egészség hiányaként értelmezni. A mű alapgondolata a hiány, ami magában hordozza a kommunikáció lehetetlenségéből fakadó magányt, a meg nem értettséget, elrejtettséget, nyelvnélküli, nyelven túli sebezhetőséget. Ennek megjelenítését mindemellett rendkívüli gazdagsággal teszi. A recitáló művész a huszonkét karmesteri beintés alatt (melyeket azért kell így megnevezni, mert a mű nem tagolódik szabályos értelemben vett ütemekre) a következő lelkiállapotok szerinti megnyilatkozásokat változtatja gyorsan, kiszámíthatatlanul: „kivárthatatlanul, elviselhetetlenül lassan”, „siratoszerűen”, „üvöltve vagy sikoltva, melynek sokkoló hatása legyen”, „könnyedén”, „fájdalmasan”, „kétségbeesett”-en, „suttogva, alig hallhatóan”.⁷⁸ Kurtág tehát szintén követi Schönberget, akinél egy pillantás vagy gesztus is, mint egy attribútum, magába sűrítheti egy ember egész személyiségét.⁷⁹

Drámai zene Kurtágnál

A Kurtág műveivel kapcsolatban felmerülő drámaiság kutatónként eltérően értett fogalma alatt én azokat a zeneszerzői instrukciókat értem, melyek mintegy rendezői

⁷⁵ „Életem legnagyobb vállalkozása volt Kurtág György zenéjének eléneklése. Félttem az egészsztl. Máig nem tudom, honnan nyertem a bátorságot, hogy belevágjak. Vajda Gergely volt a karmester. Anyukája, Kincses Veronika is biztatórt, hogy igenis, menni fog az nekem. De sokszor kétségeim voltak. Majdnem egy évig tanultam a művet. Kurtág néhány próba után azt mondta: rendben van, én énekelhetem. Hihetetlen boldogság volt fellépni a Zeneakadémián. Később meghívtak vele a salzburgi Mozarteumba, a berlini Kammeroperbe is – idézi föl Molnár Piroska.” *»Ha a trombitát megfújják, azonnal táncolunk«*, Színhaz.hu 2017. szeptember.29. https://szinhaz.hu/2017/09/29/_ha_a_trombitat_megfujjak_azonnal_tancolunk.

⁷⁶ HALÁSZ Péter, *Kurtág-töredékek*, Holmi 1995/2., 181.

⁷⁷ MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2007, 195.

⁷⁸ MOLDOVÁN, *I. m.*, 58.

⁷⁹ ARNOLD SCHOENBERG, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950, 4.

utasításként az előadás színházi jellegét és minőségét erősítik, a színházi intertextusait, valamint azt az előadói szuggesztív előadást, melyet a szerző a művészeitől elvár. Kurtág első operáját, a *Végjátékot*, mely Beckett Fin de Partie című drámáját vette alapul, a milánói Scalában mutatták be 2018. november 15-én. Bár vokális zenéje mindvégig magában hordozta a drámai jelleget, de operáig nem csúcsozott föl, korábban lekerekedtek, teljessé váltak azok a művei, amelyek alkalmasak lettek volna az ilyen irányú bővítésre. 2013-ban Rákóczy Anita *A játszma végéről* írott tanulmányát Kurtág Györgynek ajánlotta.⁸⁰ Ebben épp azokat a beckett-i csöndekert⁸¹ ajánlja a zeneszerző figyelmébe, melyekben kettejük művészete leginkább találkozni tudott. A drámaiság kezdettől fogva jelen volt Kurtág zenéjében. Megjelent instrukcióiban, kifejezetten színházi utalásaiban, vagy abban a munkában és előadói szuggesztivitásban, melyet énekeseitől és zenészeitől elvárt. Összességében azonban mégsem váltak ezek a darabok operává, mert ilyen célú színpadra állítással vesztek volna értékükből. Martin Zenck előadásában arra a következtetésre jut, hogy a *What is the word* színpadra állítása éppolyan hiba volna, mint annak a mozdulatlan, oratorikus színrevitele, hiszen ezekkel a kompozíciónak éppen az a rejtett színpadi jelenléte veszne el, melyet a szavak hangzása teremt meg olyan képzelőerőt megnyitva a hallgatóságban, mely bármilyen színpadi valóságot túlszárnyal.⁸²

Amikor megkérdezték a zeneszerzőt arról, hogy mit jelent számára a drámai zene, a következőt válaszolta: „Számomra a drámai zene nem más, mint mikor azt mondom: (*hirtelen összeüti a két tenyerét*)”.⁸³ Talán az interjúhelyzet még inkább felszínre hozta a válasz színházi erejét, mely jellegéből adódóan instrukcióként szerepelhetne drámai szöveganyagban. Ilyen típusú instrukciókat Kurtág kottáiban is találhatunk. A színésznő előadásmódjára fentebb idézett utasítások mellett megjelenik például a hegedűsök kottáiban a pantomimszerű vonóhasználat,⁸⁴ a „mint egy chaplini késleltetett reakció” megjegyzés, vagy a vonóváltások közti, hanggal nem rendelkező lassú, folyamatos mozgás is. Ezekhez hasonló színházias implikációk már 1960 óta, Michael von Biel és Mauricio Kagel vonósnégyesei óta jelen vannak a kamarazeneben.⁸⁵ A darab Epilógusában, melynek befejező szakaszában a szólista már nem énekel, a hangszerek egészen pantomimszerűvé válnak. Ezek az utasítások egyben tanúszkodnak arról is, hogy Kurtág számára fontos volt az, hogy a hegedűs átélje azt a testi

⁸⁰ RÁKÓCZY Anita, *Közelítések a „Jatszma vége”-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei*, Holmi 2013/5., 603–615.

⁸¹ „A csend alakzatait kutatni kihívás, mert ontológiai tulajdonsága a tettenérhetetlenség, a szövegtörtségség, ugyanakkor kevés megtörténés válhat annyira markánsan jelöltté, mint egy valóban megszült csend a színpadon. Beckett verseinek, regényeinek és drámáinak nélkülözhetetlen, elemi alkotója a csend, méghozzá olyan geometriai pontossággal megszerkesztett rendben, mint a lélegzés. [...] [A] csend mélyén születik az új szó, amelyre a szereplőket süketé tette a beszéd, és amelyet bár legszívesebben ki sem mondanának, annyira vágnak is mindannyian.” *Uo.*, 603.

⁸² Martin ZENCK, *Beckett after Kurtág. Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2002/3–4., 419–420.

⁸³ MOLDOVÁN, I. m., 263.

⁸⁴ „Molto sul tasto vagy sul pont. pressato, egy olyan speciális hangszínt keresni, amely meg is ijeszti az előadókat. A vonóváltások legyenek túlon túl világosak, pantomimikusak, legyen a mozgás lassú, folyamatos, megszakítás nélküli a következő vonóváltásig.” A kottában.

⁸⁵ ZENCK, I. m., 420.

tapasztalatot, ami ugyan hangtalan, de mégis jelentésjelzéssé válik a testen. Nem az a célja, hogy látványt teremtsen, hanem az, hogy a mozdulat eredményeként a következő hang jelenlétében benne legyen az előző mozdulat energiája, eredménye is. Ilyen értelemben Kurtág a színházi jelenlét állapotába engedi zenészeit és közönségét, mikor azt kéri hegedűsétől: „A nagyon lassú vonó túlmegegy a csúcson és a levegőben jön vissza, de azzal az érzettel, mintha a hegedűs a húron húzná végig és hangot adna.”⁸⁶

Az instrukciói mellett a másik szoros kapcsolata Kurtágnak a drámával éppen az a tag jelentésmező, amelyet ezekkel képes megmozgatni, beemelni a saját művészetébe. Varga Bálint András megkérdezte Kurtágtól, hogy az I. vonósnégyesében (Op. 1, II. tétel) hogyan kell értelmezni az *erstarren* kifejezést, vagyis azt, hogy a játékosok mozdulatlanra merevednek.⁸⁷ Kurtág azt feleli, hogy a „darmstadtiaiktól loptam”, majd válaszából kiderül, hogy a kifejezés voltaképp egy valódi színházi pillanatot, Gogol drámájának utolsó, néma jelenetét idézi: „[...] valaki reggel elindul, vásárol egy péksüteményt és találkozik egy másik emberrel, aki ugyanazt csinálja. Körülbelül ennyi is a történet. Anatol Vierunak írtam a születésnapjára, egy szólamban. Úgy végződik, hogy »És ennyi az egész.« Utána írok egy ilyen »erstarren«-t (persze románul). Vieru Hacsaturján-növendék volt és Moszkvában tanult, a felesége orosz. Ezért utalok a néma jelenetre *A revizor* végén. Az egy fantasztikus, forradalmi gondolat: most jött az igazi revizor. Erre mindenki abban a pózban, amiben éppen van, megdermed. Kifejezetten erre hivatkozom.”⁸⁸ Kurtág elvárása tehát az, hogy a gogoli zárlat hangulatát idézzék meg előadói zenei eszközökkel, feszültséggel megtöltve.

Kurtág művészetének harmadik, drámaiságot hordozó eleme a már Monyók Ildikó kapcsán részletezett színészi jelenlétre visszavezethető zeneszerzői elvárás, noha előadónként változik, hogy ezt hogyan értelmezik. Számos Kurtággal foglalkozó kutató és (főleg hangszeres) előadó úgy gondolja, hogy ezek zenei gesztusok. Dolinszky Miklós szerint a kurtági zenét nem a hang, hanem a gesztus fogja össze zenévé, a hang csupán a gesztusból kikristályosodott absztrakció: „Tökéletes előadáson ugyanis Kurtág soha nem technikai tökélyt, hanem az előadó által maradéktalanul megélt zenei folyamatot ért. És a gesztus [...] végső soron ugyanezt a megéltéget jelzi. Be kell helyettesíteni és le kell fedni a leírt zenét megélt gesztusokkal [...]”⁸⁹ Beszélgetőpartnere, Csalog Gábor tapasztalatai szerint ez a gesztus nem valami elnagyolt dolog, hanem kidolgozottságot feltételez: „[...] Kurtágtól éppen azt tanultam meg, hogy amikor az alapelemek működését vizsgáljuk, ott ki kell virágoznia valaminek. Az elemzés nemcsak a megértést szolgálja, hanem ez az, amitől a zene élő lesz.”⁹⁰

Végső soron mindegy, hogy a gesztuszene irányából, vagy a színházi jelenlét felől fogalmazunk, az eredmény ugyanaz. A kurtági zene azért válik „élővé” és hitelessé, mert a hallgatói és az előadói a színészekhez hasonlóan a szó és a hang igazságát keresik: küzdenek önmaguk megismeréséért, újratanulásáért és átélnek ennek lehetetlenségét.

⁸⁶ VARGA, I. m., 103.

⁸⁷ *Uo.*, 55.

⁸⁸ *Uo.*, 56.

⁸⁹ „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet”. Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése, Holmi 2006/6., 747.

⁹⁰ *Uo.*, 744.

Csalog Gábor „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet” című beszélgetésében ezért foglalja össze Kurtág tanítását ekképp: „A legfőbb tudás talán az, hogy ha a tudást csak tudjuk, az még nem tudás. Meg is kell élni.”⁹¹

A textuális és a zenei partitúra

A nagy, megválaszolatlan ontológiai címet az alcím szerint „Beckett Sámuel üzeni”. A címfikcióból kimaradt Kurtág saját magát kívülré pozicionálja (hasonlóan Weöres Sándor *Psychéjéhez*), míg a hagyomány szerint fenntartott szerzői helyét Beckett Sámuel nevével tölti föl. A kijelölő cím feltűnő névmagyarítást tartalmaz, mely nem Siklós István, a fordító leleménye, hanem Kurtág gesztusa. Ezzel játékba invitálja a befogadó prekoncepcióit. Az ajánlás gesztusa, és a névnek ez a változtatása a protestáns prédikátorirodalom hagyományait idézi fel, amely a zsidó vallású Kurtág olvasmányaiiban helyet kapott, tanúskodik erről a *Bornemissza Péter mondásai*⁹² című Op. 7-es darabja is. Amennyiben asszociációnk helyes, úgy alcím az egyik legmodernebb szerző és egy régi tradíció megidézésével egyszerre kínálja nekünk a *Sámuel* nevet, mintegy válaszul a *What is the wordre*: „Isten meghallgatott”,⁹³ Beckett üzeni. Ebben az idézésben a Beckett név az életmű megszemélyesítéseként van jelen.

A Beckett-szöveg műfaji besorolása a szakirodalomban a mai napig meglehetősen vitatott, joggal értelmezik prózaként, versként, melynek szubjektuma nincs megjelölve, továbbá Beckett színpadi művei nyomán monológként is.⁹⁴ Anélkül, hogy a két szerző poétikáját erőszakosan meg kellene feleltetni egymásnak, elkerülhetetlen, hogy a hangzáshoz való viszony, a hangoztathatóság problémáját Beckett esetében is tárgyaljuk. Nem Beckett zenei múltja miatt (a felesége, Susanne zongorista, és ő maga is jól zongorázott), és még csak nem is azért, mert rendezőként is sokszor adott zenei utasításokat a színészeinek, hanem mert „[i]róként nagyon komoly és állandó figyelmet szentelt az ismétléseknek, a variált ismétléseknek, a belső rímeknek, a ritmusnak és az egyensúlynak.”⁹⁵ Egy 1982-es beszélgetésben elmondja, hogy minden egyes szóval úgy érzi, hogy hazugságokat hoz létre, és csak a zenét (a szöveg ritmusát) és a képeket tudja alakítani ő maga.⁹⁶ Flaubert-hez hasonlóan ő is rendre felolvasta hangosan a műveit, és színészeitől is elvárta a legtökéletesebb szövegmondást.⁹⁷

A szöveg zenei eszközein túl Beckett a hangzóság és a testi meghatározottság közti viszonytal is foglalkozott. A testi meghatározottság Beckett beszélőit elemetáris erővel predesztinálja a jelenlét kilátástalanságának átélésére. Ehhez hozzákapsolja a befogadó némaolvasás intimitása következtében átélt testi érzetét, mellyel a szöveg reakcióba lép. Az irodalom hangzóságát a zenei matérián leginkább ének-

⁹¹ Uo.

⁹² *Bornemissza Péter mondásai op. 7. Concerto szoprán hangra és zongorára* = VARGA, I. m., 171.

⁹³ „Isten meghallgatott, akit Isten ígért; Isten neve, az Ő neve: Isten.” *Bibliai nevek és fogalmak*, Evangéliumi, Budapest, 2002, 209.

⁹⁴ BRATER, I. m., 164., 204.

⁹⁵ John HAYNES – James KNOWLSON, *Beckett képei*, ford. DEDINSZKY Zsófia, Európa, Budapest, 2006, 143.

⁹⁶ Uo., 63.

⁹⁷ HAYNES–KNOWLSON, I. m., 22.

hangként tudjuk elképzelni.⁹⁸ Ez azért van így, mert az olvasás közben hangoztatás nélkül is testi tapasztalatnak vagyunk kitéve. Beckett is kísérletezett ezzel regényeiben, melyek során a beszélőit a betegség állapotába helyezte, hogy segítse ütköztetni az olvasót saját tapasztalataival. A *megnevezhetetlen* című regényben Beckett teljesen feladja a korábban sikerrel alkalmazott eszközeit, elengedi a képies ábrázolást, a vizualitást, a színpadra, filmre kívánckozó beszédmódot, a hangzás irodalmát, és szinte elképzelhetetlen, hogy ezt a szöveget más hangzó interpretációjában vagy akár a sajátunkéban meghallgassuk.⁹⁹ A befogadás közben ugyanis az olvasó saját testi tapasztalatai Foucault Borges-élményéhez hasonlíthatóak: a beszélő néma, beteg állapota kapcsolatba lép az olvasói testhelyezettel és némasággal, ezáltal annak belső feszültségei átélhetővé válnak az olvasó számára.

Ez a hang talán fontosabb, mely beszél, s jól tudja, hogy hazug, nem is törődik velem, mit mond, talán már nagyon öreg, megalázott, és nem mondhatja ki végre az utolsó szavakat, tudja magáról, hogy fölösleges, nem is figyel magára, a csendre figyel, melyet megtör, s melyből talán egyszer elérkezik hozzám a béke és a búcsú hosszú, tiszta sóhaja. Ez a hang talán fontosabb? Többé nem teszek fel magamnak kérdéseket, vége a kérdéseknek, nem is tudok többet. Feltör bennem a kérdés, eltölt, megtelik hangjával egész bensőm, nem az én kérdésem, nem tehetek semmit ellene, nem tudom elfojtani, szétszaggat, felráz, ostromol. Nem az enyém, nekem nincs kérdésem, nincs hangom, de beszélnem kell, mindössze ennyit tudok, e körül forog minden, de nem lehet másé, csak az enyém, mivel csak én létezem, vagy tán mások is léteznek, és övék ez a hang, csak nem jönnek ide hozzám, nem mondok többet erről, nem leszek világosabb. Ők talán távolról figyelnek, semmi kifogásom ellene, ha én nem látom őket, csak egy arcot látnak belőlem, egy arcot, a zsarátnok között, tudják, hogy porrá ég, de az soká tart, későre jár, lecsukódik a szemük, holnap korán kell kelni. Szóval én beszélek, egyedül, mivel nem tehetek mást. Nem, néma vagyok.¹⁰⁰

Megjelenő operájáról Kurtág megvallotta, hogy két évig csak Beckett szóhasználatának tanulmányozásával foglalkozott, mert „Amit Beckett csinál, az már zene”.¹⁰¹ Beckettnek nemcsak a szövegei nagyon zeneiek, de maga a hangzás problematikája is érdeklí őt. A *How it is*:¹⁰² című szövege például a hangról, a hangzásról szóló filozófiai kérdésvetéseiben szorosán kapcsolható a *What is the word*hez is, mindkettő végső soron azt kutatja, hogy mi az ember valójában.

⁹⁸ KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 172.

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ Samuel BECKETT, *A megnevezhetetlen*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Európa, Budapest, 2006., 423–424.

¹⁰¹ „Ez a mi végjátékunk”. *Új operájáról beszélt Kurtág György*, Fidelio.hu 2018. november 9., <https://fidelio.hu/klasszikus/ez-a-mi-vegjatekunk-uj-operajarol-beszelt-kurtag-gyorgy-140644.html>.

¹⁰² Samuel BECKETT, *How It Is*, John Calder, London, 1996. (Az eredeti változat: *Comment c'est*, Minuit, Paris, 1961.)

A *What is the word* szövegteste provokálja a partitúraként való értelmezést.¹⁰³ Amennyiben ez így van, úgy a szövegnek tartalmaznia kell azt, hogy hogyan kell megszólaltatni a benne leírtakat.¹⁰⁴ Olvashatjuk tehát útmutatóként is a hangzó megvalósításhoz. Ezt némileg alátámasztja az is, hogy az első francia verzióban a „Comment dire” (*Hogy mondjam?* vagy *Hogy is mondjam?*) motívum már jelen volt, de másképpen megfogalmazva: „*quel est le mot*”, azaz „*Mi az a szó.*” Ebben épp az az érdekes, hogy a mondás, a beszéd performatív aktusának megidézése annyira fontos volt Beckett számára, hogy lecserélte miatta a címet a jelenlegi változatra.¹⁰⁵ Ennek némileg ellentmond az, ahogyan a szöveghang hasonlít *A megnevezhetetlenhez*, ahol a narratív hang – mely mint egy kísértet, a hétköznapi identitásunk hátterében áll, és a fájdalom hozza felszínre – a személytelenség semlegességében lel otthonra.¹⁰⁶ A hangzás paradox helyzete összecseng azzal a léttapasztalattal, melyet az afáziás a beszélés közben megél. Másik fontos aspektus, hogy a betegség állapotához az adaptált szövegben és a megzenésítésben is erősen kötődik az ironia és a humor. Az eredetileg *mal* ('beteg') szóval kezdődő francia verziót Beckett lecserélte *folie*-ra ('ostobaság').¹⁰⁷ Ezt az angol változatba is átemelte (*folly*). A komikus vonás, a fanyar humor végigvonul a szövegen.

A szubjektum nélküli vers hangzó megvalósítása esetében az egyes szavak permütáló jelenléte és deiktikus lüktetése („*folly from this – / all this –*”) egyre hosszabb sorokat eredményeznek („*folly seeing all this this here –*”), egyre hosszabb zenei íveket kell átélnie az olvasónak és az előadónak, míg a leghosszabb sor után („*folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –*”) végleg összeomlik a zenei rend a főtéma megválaszolatlanlansága alatt.¹⁰⁸ A pulzáló hosszágú sorok a levegővétel beosztását is szabályozzák. Ez a levegőbeosztás nem egy kiegyensúlyozott, nyugalmi állapotban lévő ember légzésének ciklikus körforgását idézi. Az egészséges ember számára kimerítő feladat a levegővételek rendszerét követni, míg a szöveg működési mechanizmusából fakadóan inkább az ezzel ellentétes irányú küzdelem az indokolt: minél több szó „*ráférjen*” arra a levegőmennyiségre, amely adatik. A kifejezés testi korlátokba ütközik. A szöveg képként való elrendeződése pedig egy olyan írás tevékenységéről ad számot, amelynek mintha célja lenne az, hogy az oldal szélét elérje. Ez egyetlen sor esetében sikerül is, ám a zárlat kivételével minden esetben gondolatjelbe ütközik.

A sorvégi gondolatjelek rendszere zenei jelzésként funkcionál, mintha minden sor, minden egy levegővételyi üzenet beleszaladna vagy beleütközne ebbe a vízszintes vonalba, mely elvágja az addigiakat, és keresztülhúzza az elért ürességet. Az így kialakult ritmus szabálytalanságában és kiszámíthatatlanságában azonban egyes értelmezések szerint nem tudunk megnyugodni. Az utolsó sor végéről ugyanis elmarad a minden sor végén meglévő gondolatjel, előlről kell kezdenünk az olvasást, mert

¹⁰³ KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 171., valamint BRATER, *I. m.*, 166–168.

¹⁰⁴ BRATER, *I. m.*, 171.

¹⁰⁵ DIRK VAN HULLE, *The Making of Samuel Beckett's Stirrings Still / Soubresauts and Comment dire / what is the word*, Antwerp UP, Antwerp, 2011, 99.

¹⁰⁶ SIMON CRITCHLEY, *Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?*, Yale French Studies (93) 1998, 128.

¹⁰⁷ VAN HULLE, *I. m.*, 99.

¹⁰⁸ ZENCK, *I. m.*, 414–415.

azzal, hogy Beckett összeköti a szöveg végét a címmel, a folyamatot körkörössé, vége-láthatatlanná teszi:¹⁰⁹

folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –
what –
what is the word –
what is the word –

A körkörösség abból is fakadhat, hogy a kötőjel funkciója szerint épphogy nem elválasztaná, megtörné, hanem összekötné a sorokat. Beckett maga „*traits de désunion*”-ként (diszfunkciós tulajdonságok) említette nyelvi játékkal a kötőjeleket (*traits d'union*).¹¹⁰ Ez is rávilágít a szöveg komikus olvasatának lehetőségére. A komikum a magyar szövegben is megjelenik az egyre inkább játékosá, ugyanakkor maró önironiával telítetté váló ismétlések következtében: „*mi is a szó – / ez ez – / ez ez itt – / mindez ez itt –*” A szó helye a deiktikus rámutatások miatt a gondolatjel „*idejére*” esik a folyamatos olvasásnál, képként pedig következőképpen vizualizálható: *szó*. A szó önmaga tagadásaként létezik, mintegy determinált helye szerint, eleve áthúzásra szánva, s ha a gondolatjelet a grammatika által kínált logika alapján a „*szó*”-val azonosítjuk, akkor minden verssor ebbe a paradoxonba érkezik. A variációk és a fokozás miatt viszont ezek parodisztikusan hatnak: „*látni mindezt – / mind ezt ezt – / mind ezt ezt itt –*”. Mivel a „*szó*” a gondolatjel miatt nem tud a helyére bekerülni, ezért a sorok elkezdenek küzdeni a rend felállításáért, mintegy folytonos nekifutásként bele-beleszaladnak a vízszintes vonalba. Ennek eredménye, hogy egyre hosszabb sorok próbálják feszíteni a teret, de a befektetett energia „*hiábavaló*”, a magyar szövegben még az utolsó sornak sincs feloldozása: „*mi – / mi is a szó – / mi is a szó –*” Ami itt gúny tárgyává válik, az a zenében csak részint, a szövegben viszont egyértelműen maga a nyelv, a költői szó, vagy az írott szó. A látásra vonatkozó szavak és asszociációk miatt (*pillantani, tűnni, eltűnő*, valamint a mutató névmások viselkedése) ugyanis az írás, az írott szó létjogát is felmutatja és megkérdőjelezi. A grammatikai töredezettség, a ragok keresgélése és próbálgatása („*hiábavaló nak hoz –*”), a véletlenszerűen egymás mellé tett szavak rendezetlensége szükségszerűen a nyelv teljesítőképességét, a nyelv mint rendszer jól működő önerejét vonja kérdőre. A szöveg humoros vonatkozása olyannyira domináns, hogy a zenei változat ismerete nélkül, szinte elsőként jelenik meg az olvasó asszociációiban, mely érzet szembefeszül annak a kínlásnak a drámaiságával, ahogy a szöveg nem képes megválaszolni a saját kérdését. Voltaképp egyetlen mondat megalkotásával kísérletezik, de nem sikerül azt elérnie.¹¹¹

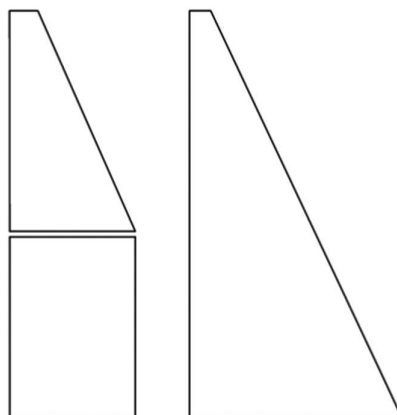
Karl Katschthaler a szöveg francia eredetijét és annak angollal való összevetését egészen a szintaxis szétbontásáig fölfejt, megrajzolja az ismétlődések rendszerét és szerkezeti modellt alkot:¹¹²

¹⁰⁹ KUNKEL, *I. m.*, 112–113.

¹¹⁰ VAN HULLE, *I. m.*, 102.

¹¹¹ *Uo.*, 99.

¹¹² KATSCHTHALER, *Latente Theatralität und Offenheit*, 154.



Comment dire és a What is the word

Az ábra azt jelzi, hogy az angol fordításban a *what* a szöveg elejétől jelen van, a franciában viszont csak a szöveg közepétől lép be, ezért látható ott szerkezeti cezúra.¹¹³ A *what* az angolban kétértelművé válik, egyik esetben kérdés–felelet-formában, másik esetben állításként, de mindkét esetben a *what* a költői szóval, a költészet lényegével azonosul.¹¹⁴ Ez az olvasat a Kurtág által használt magyar fordításban egyáltalán nem jelenik meg. A *mi is a* szó visszatérő formulában az *is* kötőszó megakadályozza azt, hogy az angol megfelelő analógiája mentén a *mi* kérdőszót az ontológiai kérdés válaszaként olvashassuk. Ellenben a *folly* szó *hiábavaló*ként való megjelenése a magyarban a *Vanitatum vanitas* problematikáját eleveníti fel, mely ebben az értelemben csak a jelentésmező szélén jelenik meg. Siklós István ezzel a fordítói döntésével azt a tapasztalaton túli távlatot elvesztett lírai hangot idézi meg, amely a lét értelmetlenségébe ütközik, ahogyan azt Kölcsey Ferenc a sztoikus világi irodalom hagyományaira támaszkodva versével felmutatta. Az, hogy ez a jelentés a testi meghatározottság miatt a betegség állapotával telítődik Kurtágnál, arra tereli a hallgatót, hogy a semmi felől hallgassa a darabot, gyönyörködjön egy-egy fogalmi jelentésben, összeálló, értelmes mondatban, felfedezve a hasonlóságot azzal, ahogyan egy gyermek elkezd lassan beszélni. Teheti ezt azért is, mert Kurtág ezzel a darabjával már meglévő zenei hagyományokat követ és gondol újra. A legfőbb előzményeket Ligeti György *Aventures* és *Nouvelles Aventures* című darabjai jelenthették számára.¹¹⁵ Ligetinél a három énekes karakterisztikusan felépített zenei alakként az öt alapérzelem árnyalatait villantja fel, mégsem találkoznak össze a szemantikum nélküli hangköltészetben: a meg-nem-értettség, a kommunikáció hiánya, egymás meg nem hallása örök magányra kárhoztatja az egyre kétségbeesettebben erőlködő szenvedőket.¹¹⁶ Az *Aven-*

¹¹³ Uo., 166, 167.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ ANTAL Laura, *Formák és kifejezésmódok Ligeti György vokális művészetében*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2008, 47–54.

¹¹⁶ Uo., 50.

tures-ök felől kifejezetten érdekes hangzásélményt nyújt a *What is the word*, melyben van nemcsak átélhető és érezhető, de hétköznapi értelemben vett jelentés is.

A zenei adaptáció nemcsak a Beckett-szöveg filozófiai vonatkozásait, tételkérdéseit veszi át, hanem a mű zeneiséghez való viszonyát is. Ahogyan a beckett-i zenei szöveget újra és újra rákérdező önmaga hitelességére, úgy az alcím nyomán a Kurtág-mű textúrája is elementáris erővel kérdező rá: meddig ember az ember? Melyek azok a testi meghatározottságok, amelyek hiányában módosul a definíció, amivel az ember mint olyan értelmezhető? S mivel e kérdések a mindenkori humánus élettapasztalatának kezdetleges, elemi világába vezetnek vissza, mint egy tükör, visszaverik a válasz lehetőségét a befogadóra, akinek önmeghatározási kísérletéhez támpontul a mindkét műben domináns *folly* és a *hiábavaló* szó kínálkozik.