

SZAJBÉLY MIHÁLY

Tolnai Ottó akusztikus műalkotássá formált Wilhelm-dalai¹

MARKOVITS FERENC HANGJÁTÉKA, PARTI NAGY LAJOS SZÖVEGKÖNYVE NYOMÁN

Parti Nagy Lajos már többször társszerzőjévé vált Tolnai Ottónak. A *Költő disznósírból* (Pozsony 2004.) éppen úgy nem jöhetett volna létre nélküle, mint a *Wilhelm-dalok* akusztikus parafrázisa. Szerepének „mozgásiránya” azonban a két mű megszületése idején éppen fordított volt: míg előbbi esetben az általa készített interjú nyersen lejegyzett szövege adott alkalmat Tolnainak egy rendhagyó műfajú könyv („rádióinterjú regénye”) létrehozására, addig a másodikban a *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki orfeusz* (Pécs 1992) című verseskönyv nyomán ő készítette el annak a hangjátéknak a szöveggönyvét, amely először 1992. április 11-én hangzott el a Magyar Rádióban.

Abban, hogy Parti Nagy éppen a hangjátékká válás metamorfózisában volt a segítségére Tolnai verseinek, bizonyosan része volt a maga hangos irodalomhoz való eredendő vonzódásának, a másodlagos szóbeliség technikai médiumai által biztosított lehetőségek iránti érzékenységének. A 90-es évek elejétől kezdve jelentkezett saját rádiójátékaival, az utóbbi években pedig a Tilos Rádió által szervezett multimediális performanszokon való erős jelenléte, a közreműködésével született hangos produkciók minősége teszik egyértelművé, hogy képes meghallani az írott szövegek potenciális akusztikumát, s különös késztetést érez a médiumváltásra, az akusztikumban rejlő sajátos ábrázolási lehetőségek kihasználására. Szándékosan használok az *akusztikum* szót, mert e fogalom szélesebb a *szóbeliség* fogalmánál. Utóbbihoz a jelenlét, a személyközi kommunikáció képzete kötődik, mely természetesen akusztikai jeleket eredményez. Az akusztikum azonban nem csak az emberi hangképző szervek által létrehozott akusztikus jeleket foglalja magában, hanem mindent, ami a 16 Hz és a 20 kHz közötti frekvenciatartományba esik, azaz normál emberi fül számára hallható, a természetes hangjelenségektől kezdve az elektronikai eszközök által produkáltakig, illetve a természetes hangjelenségek technikai eszközök által „megdolgozott” mutációig. S hogy ez utóbbiakban milyen sajátos kifejezőerő rejlik, azt jól demonstrálják a Tilos Rádió hangtechnika-művészeinek (vi-gyázat, neologizmus!), Sanyinak és Atesznek a tevékenysége, akik igazi akusztikus műalkotást hoztak létre Parti Nagy Lajos *Hősöm tere* című regényéből, sajátosan komplex hangvilágba helyezve, annak organikus részeként megszólaltatva a szerzői felolvasást.²

¹ A tanulmányban szereplő hangfájlok (*akusztikus idézetek*) – a Tiszatáj szeptemberi számának megjelenésével párhuzamosan – a tiszatajonline.hu oldalon (tiszatajonline.hu/?p=10764) hallgathatók meg.

² Letölthető, egyéb Parti Nagy Lajos közreműködésével készült Tilos-produkciókkal együtt: <http://www.origo.hu/programajanlo/20100226-parti-nagy-lajos-hosom-tere-hangjatek-mp3-tilos-radio-produkcio.html>

Nem tartom véletlennek tehát, hogy éppen Parti Nagy keze nyomán született 1992-ben a frissen megjelent Wilhelm-dalok akusztikus művészetté alakításához nélkülözhetetlen kiindulópont, a hangjáték szövegekönyve. Aki tudja, hogy a kötet 150 verséből csupán 35 került be a szűk egy órás hangjátékba, esetenként kisebb vagy nagyobb mértékben rövidített formában, aki tudja, hogy mindeközben átalakult a kötetkompozíció, nem fogja munkájának kreativitását kétségbe vonni. Kreativitásra egy adaptált hangjáték szövegekönyvének elkészítésekor szükség is van: olvasásra szánt szövegből hallgatásra szánt szöveget kell előállítani, ami korántsem egyszerű feladat. Kiindulópontként tudomásul kell venni, hogy a hallgatónak nincsen lehetősége a visszalapozásra, a befogadás tempójának lassítására vagy éppen gyorsítására a megértés érdekében. Az olvasás nem néma szöveghallgatás, a szöveghallgatás nem hangos olvasás; ami elhangzásának pillanatában nem válik befogadhatóvá, az nagy valószínűséggel elvész. A hangjáték emiatt kénytelen az elsődleges szóbeliség lehetőségeinek megfelelően működni, a médiumváltás világos szerkezetekkel való operálást követel az írott szöveg potenciális bonyolultságával szemben. Még a bonyolultság is csak világos szerkezetek által tehető befogadhatóvá, s a Parti Nagy Lajos által elkészített szövegekönyv pontosan e belátás jegyében jött létre.

A szövegekönyv

A hangjáték szövegszerkezetének kulcsa a *félnótás* című rövid, mindössze 13 soros vers, mely a kötet 94. oldaláról Parti Nagy munkájának a legelejére került. Az én-elbeszélő helyzete így a hallgató számára mindjárt az expozícióban világossá válik, furcsa gondolatfutamai, sajátos asszociációi mögött nem keresi az épelméjű emberek megszokott logikáját. Beidegződéseitől megszabadulva ráérezhet viszont a burjánzó monológok másféle logikájára, felfedezheti a káosz rendjét, a hétköznapok mikrovilága mögött a – Tolnai kedves kifejezésével élve – par excellence költészetet.

Azt, hogy a monológok miért burjánoznak, miért csak monológok burjánzása lehet az elbeszélő világlátásának adekvát kifejezése, a *habakuk a katonatükörben* című költemény teszi világossá, mely a könyv 113–120. oldalairól került a szövegekönyv elejére, a *félnótást* követő második helyre, s vált ily módon az expozíció részévé. Állandóan ismétlődő „hol is kezdjem” kérdésével a történetmesélés nehézségeire utal, az idővel való birkózásra a kezdő pont kitérője érdekében, ahonnan elindulva minden érthetővé (felgöngyölíthetővé) válik. Ilyen pont azonban az elbeszélő számára nem létezik. Az ő emlékezetében a múlt történései elveszítettek időbeliségüket, egymásba szövődtek, egyik lebbenti fel a fátylat a másik elől és hozza takarásba a megelőzőt. Az időben egymás után lefutott történések sorrendje nem rekonstruálható, emlékképek merülnek fel a káosz láthatatlan rendjét követve és rétegződnek egymásra, mint ómama egymásra rétegződő, de egymást mégis látni engedő foltjai a ruha javítása közben. „klottra cájgot / cájgra kékfestőt majd megint klottot”: egyetlen nagy történet helyett történetek. Az elbeszélő kétségbeesése a történetmesélés nehézségei fölött az irodalom műhelyproblémáját teszi érzékelhetővé: lehet-e a komplexitást szükségképpen redukáló narrációval emlékezetbe idézni a múlt komplexitását? A félnótás e ponton válik művésszé, félnótássá a hétköznapi történeteiket nehézség nélkül narratívába rendező épelméjűek szemében.

Megoldást a narráció dilemmájára a habakuk-vers potenciális kezdőpontként felvillantott és elvetett történetei közül Margaréta története kínálja. Margaréta ötven éve jár hittanra, mert megérteni szeretne „bizonyos dolgokat”, katekizmusát minden évben újra csomagolja újságpapírosba, anélkül, hogy az előző csomagolást levenné róla. A katekizmus így egyre hí-

zik, rárétegeződnek a világ dolgai, amiket érteni szeretne, de nem tudja *felfogni* őket. Az elbeszélő kommentárja:

*én meg azt nem értem miért akarja felfogni
mondom neki csak úgy kell alájuk nyúlni
úgy kell felfogni őket mint a csúszós
kénes vizet a kútnál
meg a forró sziksót a járás közepén
a pacsirta alatt a tenyerünkkel
csak úgy hagyni hogy szépen átfolyjon rajta minden*

A félnótás a „felfogni” metaforát visszavezeti eredeti értelmére, arra, amit az élméjük már nem érzékelnek mögötte. Több esetben megtörténik ez a kötet verseiben; mondhatni ez a félnótás sajátos világérzékelésének, a rejtett dolgok iránti érzékenységének az alapja. Ő még nem távolodott el a szavak eredendő értelmétől, a szó szerinti jelentés pedig most a világ megértésének sajátos módozatához vezet: nem érteni, hanem mozgásában érzékelni, nem *felfogni*, hanem *átfolyatni*. Ami viszont komoly narrációs problémákat okoz. Mert az átfolyásként való érzékelésnek nincsen logikai nullpontja, ahonnan az elbeszélés kiindulhatna, hogy önmaga szálát követve eljusson valahová. Ezért az állandó visszatérés, a „hol is kezdjem” ismétlődése, újabb és újabb történetek, melyek azonban nem valahonnan valahová vezetnek, hanem mindig vissza a kiinduláshoz, „hol is kezdjem” ismét, egy újabb történet kezdete. Ám a sikertelenség egyben a megoldás demonstrálása. Az átfolyás állapotát érzékeltetni csak a tradicionális elbeszélés ellehetetlenülésének érzékeltetésével lehet: úgy elkezdni, hogy nem kezdeni és mégis mindig újrakezdeni.

Az *átfolyás* a „hol is kezdjem” megválaszolhatatlan kérdését úgy teszi megválaszolhatóvá, hogy a vers záró soraiban az *időre* vonatkozó kérdést *térre* vonatkozó kérdéssé fordítja át:

*hol is kezdjem
most már pontosan tudom sehol se
itt a sziksóban
a pacsirta énekónja alatt*

A történetek sziksóként való átpergetése az újra és újra sziksóba markoló ujjak között a történetek igazi burjánzásához vezet a hosszú költemény eredeti szövegében. A hangjáték azonban ezt nem tűrné el: a hallgató a rizomatikus mozgás kiszámíthatatlanságának rendje helyett csak zavaró összevisszaságot érzékelne. Parti Nagy ceruzája itt szükségképpen keményen fog. Rendet vág a történetek burjánzásába, töröl kíméletlenül, csak néhány példa felvillanását engedélyezi, hogy a figyelem magára a problémára, illetve annak megoldására, az anti-narrációs technikára összpontosulhasson. Az itt elmaradt demonstráció terét viszont újabb versek töltik ki a hangjáték hátralévő részében. Másként fogalmazva: a radikálisan lerövidített habakuk-vers nem demonstrálja önmagán a narráció problémájának megoldását, csupán felvillantja azt, kijelöli viszont a rákövetkező versek egymásra burjánzó történeteinek értelmezési terét.

Természetesen az e teret kitöltő történetek sem állnak össze egyetlen történetté, de a káosz rendjének érzékelése az előbbi „programvers” ismertében már nem okozhat gondot a hallgatónak. Eligazodását segíti néhány állandóan visszatérő motívum. Ilyenek a halál (erőszak), az elvágódás és a minoritás léthelyzetének motívumai. A félnótás ab ovo minoritás-

létre ítéltetett a helyzetét sommásan megítélő, vele szemben nem ritkán agresszívan viselkedő többség által, és zsigeri érzékenységet mutat minden minoritás elleni agresszióval szemben. Azzal is, amit a patkányfogó követ el a patkányok, a légycsapó a legyek, a vadászok a hárlóban nyüszítő ősz nyuszikkal szemben. Utóbbiak sorsában expressis verbis saját sorsát vizionálja. A világ a minoritás-lét által biztosított perspektívából látszik számára másként; monológjai pedig a minoritás-lét perspektíváját biztosítják a hallgató számára ahhoz, hogy másként láthassa a világot, megértse, sőt átélje Wili furcsa tetteinek, cselekedeteinek rugóit, a tenyerére vett, kettévágott véres patkánytól kezdve a nagytata szarral bekent katonatükréig. Mire eljutunk a Wili 37. születésnapja felett sopánkodó Pörzsölt nénit megidéző versig

*ennyi üres év
37 üres év
37 üres év*

már a minoritás pozíciójából hallgatjuk szavait, és mintegy önmagunk major-létével szembe-sülve furcsálkodunk fölöttük, mert a mi frissen megszerzett minor perspektívánkból ezek az évek egyáltalán nem látszanak üresnek.

A nagyvilág hangjátékban felvillantott nagyvárosainak a látószögéből nézve a Wilit körülvevő földrajzi tér, a kisváros és határa, a járás, a serif-tanya, a csodakút, a nádasos-piócás vízfolyás a félnótáshoz képest épelméjű, de az idegen szemével nézve egytől-egyig igencsak furcsa lakóival együtt a maga egészében minor-világ. Wili elvagyódik innen, Rómába, hogy megláthassa az alteregójának érzett Habakuk próféta szobrát, Bécsbe, ahová már eljutott Pechán úr által festett képmása. De a plébános úr megakadályozza, hogy beüljön a Rómába irányuló varangyszállítmányba, a félnótások csak Doroszlóra juthatnak el, vagy a tekijai búcsúba, esetleg Gyúdre, a császár pedig meghal, mielőtt eljöhete Wiliért, hogy elvigye őt a maga testi valójában Ischlbe, ha már a róla készült festményt Saxlehner bécsi gyáros megvette az orra előtt. Az elvagyódás motívuma, egy-egy történet keretében, újra és újra felbukkan a szövegekben, utazás a pomplon expresszsel, a felhőket karcoló, de fel nem vérző amerikai felhőkarcolók, a szamaras Vittus fiának története, aki úgy utazott el, hogy el sem utazott, de Wili végül csak a bolondházba jut, lekötözik az ágyhoz, s monológja most önmaga halálát vizionálja, mellyel (hallja, amint mondják) „nagy kő zuhant le a mama szívéről”. A sok kis történet háttérben meghúzódó egyetlen nagy történet, Wili életének története a hangjáték vége befejeződik, a szövegekben a haldoklás és a halál képeivel ér véget.

A hangjáték

A szövegek létrehozásával Parti Nagy Lajos valóban társszerzőjévé vált Tolnainak. A versek egymás mellé rendelése, az egyes darabok egymással összefüggésbe hozása, azaz a kötetkompozíció létrehozása ugyanis éppen úgy az alkotómunka része, mint a kompozíciót alkotó versek életre hívása. Persze, ha Tolnai verseskötete, az általa összeállított kompozíció felől ítélnék meg tevékenységét, akkor egyszerűen csonkításról beszélhetnénk. Ez azonban csak régi reflexeink igazolása lenne, melyek nyomán az irodalmi szöveget alapvetőnek, a hangjáték-adaptációt járulékosnak szoktuk tekinteni. A rádiózás hajnalán gyakran hangzot-tak el olyan nézetek, hogy a hangosodás útján az igazán értékes irodalom a legszélesebb közönségrétegeket érheti el, eljuthat a nem-olvasó tömegekhez is, közvetkezésképpen a rádió

legfontosabb szerepe az írásos kultúra hangos terjesztése.³ Szini Gyula megfogalmazása igazán karakterisztikusnak tekinthető: „Az ismeretek micsoda gazdag magvait hinti szét a rádió olyan egyszerű lelkekbe, akik eddig valami sötét és kultúrát gyűlölő ősiségbe, primitívségbe burkolóztak be, vagy alvó lelkekbe, amelyek eddig a legközönségesebb tudás színvonala alatt szunnyadoztak...”⁴ Az irodalmi alkotások rádiójátékká formálása e nézőpontból nem más, mint a kultúráközvetítés eszköze, következésképpen egy rádiójáték minősége megítélésének egyetlen adekvát szempontja, hogy mennyire képes az eredetit az új formába átmenteni.

A kultúráközvetítés szempontjának előtérbe kerülése mögött az egyenes adás kezdetben egyeduralmú gyakorlata állt, mely természetszerűleg erősítette fel a rádiót pusztán közvetítő médiumnak tekintő nézeteket. A hang rögzíthetővé és manipulálhatóvá válásával (vágás, egymásra játszás, keverés, mesterséges hangok előállíthatósága stb.), az előre elkészített műsorok térnyerésével párhuzamosan azonban egyre világosabbá vált, hogy a hangtechnika avatott kezeknek éppen úgy anyaga és eszköze (formálásra váró médiuma) lehet egy akusztikus forma létrejöttének, mint a nyelv a költészetének, az ecset és a paletta a festőművészetének. A szöveg szerepe az akusztikus mű esetében a partitúráéhoz hasonlítható: nem azért készül, hogy olvassák, hanem azért, hogy hallgassák. Igen tanulságos e szempontból az az interjú, amelyben Sanyi mesél Parti Nagy Lajos felolvasásairól a Tilos Rádióban: „[...] iszonyú érdekes, ő előre kottát ír magának. Minden be van jelölve a szövegben, itt kell levegőt venni, itt lejjebb vinni a hangsúlyt stb. [...] és így tökéletesen fel tudja olvasni akárhányszor.”⁵ A szöveg tehát nem ad olyan egyértelmű kulcsot önmaga megszólaltatásához, mint a hangjegyek, de „partitúrásítható”, szerkezete a hangosodás sajátos követelményeire figyelve alakítható. Következésképpen egy szövegekönv felett ítéletet mondani nem az eredeti irodalmi alkotáshoz viszonyítva lehet, hanem arra figyelve, hogy megfelelő alapot biztosít-e az akusztikus mű sajátos világának kibontakozásához.

Ahhoz természetesen, hogy Parti Nagy munkája nyomán valóban öntörvényű akusztikus műalkotás születhessen, még sok ember összehangolt munkájára volt szükség. Másként fogalmazva, az akusztikus művek mindig többszerzős alkotások. A hosszú stáblisták erről számot is adnak, meg nem is. Rendre elősorolnak mindenkit, aki szerepet játszott a hangjáték létrejöttében, de mindig kiemelik az eredeti szöveg szerzőjét, az ő nevével jegyzik a produkciót, azt sugallva, hogy szerepe az akusztikus műalkotás létrejöttében meghatározó volt. Ebben a gesztusban azonban sokkal inkább az írott irodalom több évszázados hagyományának az ereje mutatkozik meg, mintsem a valóságos munkamegosztás aránya. Az audiovizuális produkciók, a filmművészet sok szempontból rokonnak tekinthető területén például egészen más a helyzet. A filmek is igen hosszú stáblistával rendelkeznek, ezen belül azonban nem az alapjukul szolgáló irodalmi művek, ill. forgatókönyvek szerzői, hanem a rendezők jutnak kiemelt szerephez. Jancsó-filmekről beszélünk és nem Hernádi-filmekről, még akkor is, ha tudjuk, hogy Jancsó Miklós filmjeinek többnyire Hernádi Gyula írta a forgatókönyvét. Az olyan hangjátékok esetében, amelyek valóban élnek az akusztikus művészet sajátos eszközeivel,

³ Az akusztikum és a kultúráközvetítés kapcsolatáról az itt olvashatóknál részletesebben írtam *Szöveg + akusztikum = közvetített kultúra?* című tanulmányomban. In: Korunk, 2012. augusztus, 49–57.

⁴ Idézi: Tóbiás Áron: Fellegvár. A Magyar Rádió regénye. Emberek – történetek – dokumentumok 1925–1945. Bp. é. n. [Magyar Rádió Közalapítvány] 13.

⁵ <http://www.origo.hu/programajanlo/20100226-parti-nagy-lajos-hosom-tere-hangjatek-mp3-tilos-radio-produkcio.html>

azaz nem csupán a szöveg hangos megjelenítésére, akusztikus illusztrálására vállalkoznak az olvasni nem szeretők kedvéért, a rendező szerepe hasonlóképpen meghatározó lehet.

Markovits Ferenc hangjátékának akusztikus világa mindenekelőtt egyszerűsége és eszköztelensége által megragadó. A szöveg, amelyet kézhez kapott, látszólag könnyű feladat elé állította: a kiválasztott és címeiktől megfosztott versek egyetlen hatalmas belső monológot alkotnak. Az első hangjátékok rendezői a rádiózás hajnalán, az 1920-as évek közepe táján éppen ilyen szövegkönyvekről álmodtak, mert felmentve érezhették magukat a látvány hallhatóvá tételének sok gonddal járó feladata alól. A belső monológoknak nincsen tája, nincsen látványa, az ember bensőjéről csak annyit tudunk, amennyit szavaival kifejez. Következésképpen a monológot hallgató távoli hallgató nem marad le semmiről, nincsen szükség a környezet és környezetváltás sok gonddal járó érzékeltetésére, mely a többszereplős és külső cselekményes hangjátékok esetében mindenképpen megoldandó feladat. A belső monológ pusztá felolvasással is megszólaltatható, hangoskönyvvé alakítható. A hangoskönyv azonban úgy viszonyul a hangjáték sokhangú világához, mint a magányos énekszó az operaelőadáshoz: mindegyik rendelkezik a maga sajátos értékeivel, de egyik nem helyettesítheti a másikat.

A Wilhelm-dalok esetében a többretegű akusztikus műalkotás megteremtése felé az első lépés a belső monológ oratóriumszerű tagolása volt, melyről nem tudni, hogy már Parti Nagy megtette-e, vagy pedig rendezői leleményről van szó. Az oratóriumszerű hangjáték a Mesterházi Márton által elkülönített öt sztereó hangjáték-típus közül az első, egyben leginkább archaikus hatást keltő forma, mely az ősi vallási rítusok és népi gyermekjátékok világát idézi a hallgató számára. A megszólaló hangok mindvégig ugyanazokról a – sztereótechnika által jól elkülönített – pontokról szólnak meg: jobbról, balról, középről, előlről, hátulról stb. Ezekhez a pontokhoz azonban nem kötődik konkrét, vizuálisan megjeleníthető térképzet,⁶ éppen ezért lehet alkalmas a belső monológ tagolására. Mesterházi ugyanakkor arra figyelmeztet, mennyire veszélyes, statikussága és virtualitása miatt könnyen unalmat szülő eszköz ez: „[...] a testetlenség [...] elviselhetetlenné tenne minden térhatású hangjátékként jelentkező oratóriumot, ha nem jelenne meg bennük a költészet, melynek hatalma el tudja feledtetni velünk ésszerű megfontolásainkat. Jaj azonban az oratóriumnak, és tízszeresen jaj neki a térhatású (tehát testtel felruházó) alakban, ha hiányzik belőle az igazi költészet.”⁷ Ezt a figyelmeztetést természetesen meg is lehet fordítani: a térhatás technikai eszközeivel élő oratórikus hangjáték különösen alkalmas keretet kínál az olyan nagyon erősen lírai szövegek megszólaltatására, amilyenek Tolnai Wilhelm-dalai.

Alapkérdés természetesen, hogy az oratóriumszerű tagolást a hallgató indokoltnak (természetesnek) érzi-e egy belső monológ esetében. Alkalmazása a kételyek helyett szilárd belső meggyőződést tükröző, egységes vonalvezetésű monológok esetében nyilván zavaró lenne, a történetet történetre halmozó *félnótás* hasadt tudatának és furcsa, a káosz logikáját követő gondolatfutamainak érzékeltetésére azonban aligha kínálkozna megfelelőbb eszköz. Három hang szólal meg itt, két férfié és egy nőé. Az egyik férfi mindig jobbról, a másik mindig balról, a nő mindig középről. Az egymástól jól megkülönböztethető hangokat természetes módon különböző személyekhez kötjük, miközben abból, amit mondanak, mindjárt kiderül, hogy egyetlen személy gondolataiba pillanthatunk bele: ez az akusztikus megoldás nagyon

⁶ Mesterházi Márton: A térhatású rádiójáték dramaturgiájáról. In: Mesterházi Márton / Ujházy László: A térhatású rádiózás. Az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjának kiadványa, Bp. 1975. 36–37.

⁷ I. m. 37.

erősen szembesít, mindjárt a hangjáték expozíciójában, a személyiség hasadásával, a félkegyelműség állapotával.

Az első hangkép akusztikus világát e három, egymással szekvenciálisan felelő hanglánc⁸ mellett zenei hangláncok teszik teljessé. Egészen pontosan három zenei hanglánc különíthető el: a kezdő motívum, amely valamely nehezen azonosítható fúvós hangszeren (tompítóval ellátott trombitán?) szól, és visszatér majd a hangkép zárásakor, valamint kétféle trombitahang. E három hanglánc egymáshoz képest részint szekvenciálisan (egymást követve), részint spektrálisan (egymással párhuzamosan) helyezkedik el. A kezdő motívum önmagában szól, a trombita 1. és a trombita 2. részint párhuzamosan: előbb a trombita 1. szólal meg, majd bekapcsolódik mellé a trombita 2. A trombita 1. és a trombita 2. által megszólaltatott dallam egyszerre régi és új, azonos és mégis más a kezdő zenei motívumhoz képest. A trombita 1. és 2. által játszott dallam alsó-felső szólam viszonyban állnak egymással, miközben a felső szólam a kezdő motívum variációja. Ugyanaz és mégis más, mint a hasadt személyiséget kifejező férfi és női hangok, melyek egymást szekvenciálisan követő hangláncai éppen ekkor kapcsolódnak spektrálisan a zene hangláncjaihoz. A zenei hangvilág disszonanciája mintegy duplikálja a félnótás világának disszonanciáját, melyről majd kiderül, hogy benne valójában a világ eredendő disszonanciája válik hallhatóvá, az, amelyet az „egészséges, normális” élet hangjai elfednek.

Az első hangkép szekvenciálisan és spektrálisan elhelyezkedő hangláncokból álló világa tehát a következőképpen épül fel (1.mp3):

1. hanglánc: kezdő/záró motívum	2. hanglánc: trombita 1.	3. hanglánc: trombita 2.	4. hanglánc: férfihang 1.	5. hanglánc: férfihang 2.	6. hanglánc: női hang
0:00 ↓ 0:10	0:10	0:42	0:49	0:53	
	SPEKTRÁLIS		0:53	1:00	
			1:00	1:03	
			1:03	1:06	
			1:06	1:08	
			1:08		1:08
					1:16
1:25 ↓ 1:35	1:25	1:25			

⁸ A hanglánc fogalmáról és szerveződéséről: Honbolygó Ferenc: A hallási objektumok észlelése – hol és mi. In: Általános pszichológia 1. Észlelés és figyelem Szerk. Csépe Valéria – Győri Miklós – Ragó Anett. Budapest 2007. [Osiris K.] 331–348. Az első hangkép zenei motívumainak leírásához Ivaskó Líviától kaptam segítséget; köszönet érte.

A kezdő zenei motívum visszatérése az első hangkép végén klasszikus függőnyzeneként értelmeződik. A függőnyzene szerepe az, hogy a hallgató számára világossá tegye az egyes hangképek határát, melyek esetenként más térben és más időben játszódnak; olyan szerepet játszik tehát, mint a színházi előadások egyes jelenetei között a színpad átrendezésének idejére leereszkedő függöny. Egy belső monológ esetében színpadi értelemben vett tér- és idő-váltásokról beszélni természetesen értelmetlen lenne. A zene itt különböző verseket különít el egymástól, ily módon az egyes költeményeket elválasztó címek helyébe lép, melyek kimaradtak a szövegkönyvből. Azért maradhattak ki, mert a hangjáték szövetében nincsenek valódi egységek, csupán gondolatfutamokat magukhoz rántó, keletkező és múltó örvények, melyek ugyanúgy a félnótás világfelfogásának, azaz a világ felfoghatatlanságának az állandó mozgás (átfolyás) állapotában való megjelenítését szolgálják, mint az egyes verseket alkotó elemi gondolatfutamok. A zene ismétlődő motívumával való elválasztásuk egy töről fakadt voltukat jelezve fejezi ki különbözőségüket, ugyanúgy, ahogyan a monológ három hangra való bontása egyszerre fejez ki azonosságot és különbséget.

A zene tehát ez esetben nem csupán mechanikusan elválaszt, mint a színházi függöny, hanem szerves kapcsolatot teremt a monológot alkotó költemények között. S ami még fontosabb, a megszólaló három emberi hanghoz képest ez az összekötő/elválasztó elem nem külső eszközként kerül bele a hangjáték világába: valójában Wili hangját halljuk a zeneeszközökön keresztül is. Ez a hangjáték kilencedik percében, a negyedik hangképben válik világossá, amikor a már jól ismert (korábban háromszor ismétlődött) zenei motívum jó értelemben vett (tehát nem didaktikus) programzenévé értelmeződik át.

A harmadik hangképet az immár megszokott módon trombita zárja. Most azonban, ellentétben a második és harmadik hangképpel, amelyekben az emberi és a zenei hangláncok mindig szekvenciálisan kapcsolódtak, a kürt nem hallgat el a negyedik hangkép kezdetekor sem, hanem tovább szól, miközben hozzá spektrálisan kapcsolódva a két férfihang kezd el feleselgetni egymásnak. A felhangzó kérdés és a rá adott válasz

Férfihang 2. ki énekel

Férfihang 1. senki
 wili dűnnyög
 dumál magában a rozs mögött

ebben a zenei környezetben a zene forrására vonatkozik, a válasz pedig a különös zenét (mintegy különösségének késleltetett magyarázatát adva ezzel) önmaga, azaz Wili énekével, dumdum dalaival azonosítja. A zene ily módon a félnótás dűnnyögésnek, dumálásnak, magában beszélésének, *nótázásának* az instrumentális zenei elemekkel kifejezett megfelelőjévé válik. A trombita majdnem fél percig hallatszik folyamatosan a párbeszéd háttérében. Akkor, a *Férfihang 1.* megszólalásának vége felé elhallgat, s ezzel lehetővé teszi a hallgatónak azt, hogy kizárólagosan a szövegre figyeljen, melyben éppen a trombitászó mibenlétére vonatkozó információ következik: Wili az, aki „dudál a rozsdás kannarózsával”. (2.mp3)

A „ki énekel” ismétlődő kérdésére adott válasz – „senki / semmi / a wili dumdum-dalai” – közben pedig a trombitászt utánozva, ugyanabban a hangfekvésben, a *Férfihang 2* által képzett, elnyújtott „du” hang kapcsolódik be spektrálisan, mely lassan elhal, majd a szöveg folytatódik, és kisvártatva bekapcsolódik a női hang. (3.mp3) A vers befejező soraiban a trombi-

tát utánzó /helyettesítő „du” hang dominál, mely a szöveg lezárulása után tovább hallatszik. Azaz a korábbi instrumentális „függönyzene” helyét az emberi hang (Wili) függönyzeneje veszi át. A trombitát utánzó /helyettesítő „du” hang egyben a következő vers első sorát alkotó hangutánzó szó („du”) is egyben, mely néhány sorral később a Wili által oda-asszociált sülyyedő hajó (önmaga) segélykérő dudájává válik. (4.mp3) A vers a betűk médiumával érzékeltet hangot, melyet a hangjáték megszólaltat és a zenével azonosít. A disszonáns dallamok e ponton egyértelműen Wili hasadt lényének a három emberi hanggal ekvivalens kifejeződésevivé válnak, s ezt a szerepüket most már egészen a hangjáték végéig megőrzik.

Markovits Ferenc rendezése ugyanakkor, leképezve és kiemelve a félnótás gondolatfutamainak szabálytalan hullámzását, tartózkodik mindenfajta automatizmustól. A zene nem tér vissza minden vers végén, esetenként megszólal viszont spektrálisan, egy-egy költemény hangvilágába ágyazottan. (5.mp3) Ahol a zene hiányzik, ott az egymást követő költeményeket csak lélegzetvételnél csend választja el egymástól, vagy még az sem, a kötetben egymástól igen távol álló szövegek a hangjáték szövegében összeforrnak egymással. Így kapcsolódik például a *pomplon expresszen* című vershez a *majd énekelünk* (6.mp3), a *majd énekelünk*hez a *ha pattog a lila zománc*, ehhez pedig a *lóg*. (7.mp3)

A három emberi hang sem szólal meg minden versben automatikusan. Azért nem, mert a monológ három jól elkülöníthető hangra való bontása kettős szerepet tölt be a hangjátékban. Egyrészt (mint már említettem) érzékelhetővé teszi, hogy egy bomlott elme csapongó gondolataival van dolgunk, másrészt mindjárt megkönnyíti a gondolatfutamok közötti tájékozódást az által, hogy világosan elkülöníti őket. Az olyan költemények esetében viszont, amelyek egyetlen gondolatfutamból állnak, erre sem szükség, sem lehetőség nincsen. Ilyen a *captatok* című költemény (9. oldal), melyet mindvégig a Férfihang 2. szólaltat meg. Megszólalása ugyanakkor különös élményben részesíti a hallgatót. A kötet és a hangjáték verseinek többsége szabadvers, itt-ott rímekkel és sajátos ritmusba rendeződő sorokkal, mint például az *én kő* című vers alábbi soraiban:

Férfihang 1. egy hatalmas kő ami legurul
ami szépen alágördül valami vörös dombról
valami halkan doboló véres dombról

Férfihang 2. egye fene a kertisöprűt katonatükröt
alágördül dübörögve
alágördül dübörögve valami halkan doboló
véres dombról

Néha azonban, mint a *captatok* esetében, a ritmikus elemek az egész szöveget meghatározzák; ilyenkor a vers megszólaltatása sajátosan (ritmikusan) hullámzó akusztikus költeményt eredményez. A félnótás a hátsó udvaron, baromfiak és disznók között jár (*captat*) körbe-körbe, hangjának (a versnek) a ritmusát pedig a körbe-körbe járás ritmusa határozza meg. A körbe-körbe járás folyamatosságát és ritmikusságát a *captatok*, illetve az állatokat megszólító *kaptatok* (mármint enni eleget) igék állandó visszatérése és egymásra rímelése fejezi ki. A két, eltérő jelentésű, de hasonló hangalakú ige megsokszorozódó és gyorsuló ütemű váltakozása, más ismétlődő elemekkel („körbe-körbe”, „már eleget”, „csak mondom”) kiéleződve és variálódva, a szédüléshez és eleséshez vezető *captatás* igen erőteljes akusztikus megjelenítésére ad lehetőséget. (8.mp3) Hasonló élményben részesíti a hallgatót a *hu van ne-*

kem hu (34. oldal) című vers, melynek ritmusát a bomlott elmére utaló *hu* és *hi* szavak ritmikus váltakozása határozza meg. (9.mp3) Az *értelmetlen* magasabb szintű, zeneileg dekódolható *értelem* születéséhez vezet itt, mint Weöres Sándor nem létező szavakból álló, emlékezetesen értelmetlen *Táncdal*ában („panyigai panyigai panyigai / ü panyigai ü / panyigai panyigai panyigai /ü panyigai ü”) és más hasonló kísérleteiben.

A belső monológ három hangra való bontása arra is lehetőséget ad, hogy a Wili által megidézett személyek az őket éppen megidézőtől eltérő hangon szólalhassanak meg. A szöveg ilyen módon való „dramatizálása”, mint a három hangra való bontás alesete, szintén megkönnyíti a hallás útján történő befogadást. Ugyanakkor a megidézett személyek (Gyalús Eszter, Pörzsölt néni, Pechán úr stb.) valamennyien olyan hangon szólalnak meg, amelyet korábban már Wili egyik hangjaként identifikáltunk; azaz világos, hogy kit idéz Wili, de világos az is, hogy *idéz*, azaz ő beszél egyedül, az ő monológját halljuk változatlanul. Ezt az érzést az erősíti, hogy az idézett személy hangjai ugyanazon a versen belül csak egy idő után kötődnek valamelyik hanghoz. A kötetben *majd énekelünk* cím alatt található versben például Wili és Pechán úr folytatnak párbeszédet. A költemény elején az első és a második férfihangon egyaránt Wilit halljuk. Pechán úr megszólalásai kezdetben beépülnek Wili mondataiba (*Férfihang 2.*), majd önállósodnak, s a kibontakozó párbeszédben a *Férfihang 1.* Pechán úrhoz, a *Férfihang 2.* Wilihez kötődik. A vers végén viszont ismét Wili szólal meg mindkét férfihangon. (10.mp3)

Férfihang 1. ülök a pechán úrnak
egy ülés két cigaretta
három ülés egy szivar

Férfihang 2. akárha fossal kenegetne a pechán úr
akárha arannyal kenegetné bütykeimet
a fülem cimpáját meg míniummal
mi a fenét élvez ebben
tartja azt a nagy deszkát
és nyomkodja rá a kukacokat
azt *mondja holnap hozzam a tamburát*
mondom hogy megvetemedett a nádtető alatt
majd kiigazítjuk a képen mondja

Férfihang 1. *majd énekelünk*
(Pechán úr) *énekeljük a csepürágó madárkát*

Férfihang 2. mondom majd az irrigátort is hozom

Férfihang 1. *tán székszorulásod van*
(Pechán úr)

Férfihang 2. az a dudám
bőgőt meg majd sóti sógor batárjából csinállok
elengedem a lovat
a sarnyai szépen beszegte feketével

- Férfi*hang 1. *mit szegett be*
(Pechán úr)
- Férfi*hang 2. a sóti sógor batárjának sárhányóját
szépen beszegte feketével
- Férfi*hang 1. ülök a pechán úrnak
- Férfi*hang 2. egy ülés két ülés három ülés

A három hang valamelyikének újabb szereplőkre való átruházása tehát megint csak bizonyos rendet visz az egymást metsző, egymásba átcsapó belső monológok káoszába. Az átruházások nem teremtenek azonban rendet a káosz helyén, a hangok nem válnak állandó szereplőkké, csupán egy-egy helyzetben kölcsönöznek hangot a megjelenő szereplőknek, máskor másikhöz kötődnek, miközben Wili gondolatainak adnak hangot változatlanul. A káosz így – mint a félnótás fejében uralkodó rend, a világ teljessége iránti különös érzékenység – nem szűnik meg, éppen ellenkezőleg, érzékelhetővé és értelmezhetővé válik a befogadó számára, mint a világ zavaróan redukátlan teljessége, melyet az egészséges elme önkéntelen és automatikus komplexitás-redukciók útján tesz a maga számára láthatatlanná és fájdalommentessé.

Tolnai Ottó kötetében vannak olyan versek, amelyek kívülről néznek Wilire, egyes szám harmadik személyben idézik alakját és a vele megégett történeteket. Közülük Parti Nagy mindössze kettőt emelt be a szövegekönyvbe, a már említett, a zenét Wili rozs mögötti dudálásával azonosító verset, és a *némiképp* című, Wili haláláról szóló hosszú költemény erősen rövidített szövegét. Utóbbi a hangjáték záró verse, mely egyben lezárja az egymással rizomatikus kapcsolatban álló történetek sorát, s velük a mesélő életének történetét. Az egyes szám harmadik személyű megszólalásokból akár arra következtethetnénk, hogy a hangjátékot mégsem egyetlen belső monológ alkotja csupán, a végkifejlet ábrázolásához pedig mindenképpen külső nézőpontra volt szükség. A szöveg szintjén így is van ez, a Markovits Ferenc által megteremtett és rendkívül következetesen alkalmazott akusztikus eszköztár, az oratórius szerkezet, az emberi és zenei hangok egymásnak való megfeleltetése azonban lehetőséget ad a paradoxonra, a belső monológ külső folytatására. Így volt ez már a zene identifikációja esetében, most pedig a Wili haláláról szóló költemény szólal meg Wili hangjain. Mintha ő idézné pusztulásának történetét, mintha ő írná ekphrasis-szá, falra szögezhető képpé saját haláltusáját, a kék cájg pruszlikon megjelenő rózsaszín angyaltollat, a bensejében fellobbant és száján veszett habként kitóduló flamingó rózsaszínét, végül pedig az ő hangjának spektrálisan megszólaló, majd egyedül hangzó instrumentális zenei megfelelője, a kezdő zenei motívum zárja kerekre az egész akusztikus műalkotást. (11.mp3)