



„Nemsokára már tréfált vele Brahms”

SZALAGYI CSILLA

Takács Zsuzsa zeneleírásai

1. Zene és költészet

A szerző irodalomtörténész, kritikus. Legutóbbi írását 2017. 5. számunkban közzöltük.

¹Életrajz-változat.

Kortárs, 1994. december, 122–128. In: *Curriculum vitae. 30 kortárs magyar író önéletrajza.*

(Szerk. Tárnok Zoltán.)

Kortárs Kiadó, Budapest, 1995, 362–375.

„A zenével verseim csaknem olyan mélyen összefüggenek, mint álmaimmal”¹ — irányítja a figyelmet a zenére Takács Zsuzsa egy hitvallás-üzenetű válaszában 1994-ben, s e kijelentés azért is fokozott figyelmet érdemel, mert az álom technikája a költő verseinek feltűnően meghatározó poétikai összetevője, világukban otthonosan mozog — annak ellenére is, hogy ekkor gyakran épp az idegenséghez, az elbizonytalanodás egzisztenciális tapasztalatához választ matériát. Mégis: zenéhez kapcsolódó költeményeinek részletes elemzésekor szembetűnő, hogy esetében *Némajáték* (1970) kötetcímmel debütáló költő zenéhez fűződő kapcsolatáról kell szólni. Ezzel összefüggésben már az első kötet számos szöveghelyen tematizálja hangzás és némaság kérdéseit, ám ekkor a figyelem még a hangzás hiányára, a hallgatás mögött rejlő beszédes némaságra irányul áll, az elhagyatottság közvetlen érzelmi vetületeként („*Legszakadóbb a némaság. / Legközelebb a mondhatatlan.*” — *Kirándulás*). A hozzá formált szituáció, a kerettörténetet adó narratív eseménydarabkák a beszélő kényszerű hallgatását fedik: „Övé vagy hát, *kút-néma, széles udvar,* / hármat kiált, kié a hang feletted, / tarkód a fal szürkéjéről letörli, / kié a kéz? Ne ess el! — Hallgatok.” (*Egy szerelem emléke I* — kiem. Sz. Cs.). Mindez kapcsolatban áll a kötet cím alapjelentésével, melyben alig felismerhető, hogy valójában a pantomimjáték szinonimája, miként több is ennél, nem véletlen tehát, hogy a kötet metaforikus hatósugarát számos módon árnyalja mind a némaság következtében megmutatkozó érzelmi és gondolati lehetőség, mind a pantomimelőadás értelmezési lehetőségeiből fakadó játéktér bevonása által.

Noha a költői képzelet a kezdetektől, egészen az 1960-es évek végétől otthonosan mozog a zenei kifejezések, zenei tartalmak irodalmi elsajátításában, a zeneleírások feltűnően a *Tükröfolyosó* (1983) kötetre jellemzőek. Később megjelennek még az *Eltékozolt esélyem* (1986) kötetben is, majd beépülnek az álmokat és idegenséget közvetlenül is tematizáló költemények közé, melyek feltűnőbben Freud hatását tükrözik. Ebből fakadóan a zeneleírások érzelmi-gondolati rétegének elemzésekor megvilágító a Freud által kísértetiesnek hívt jelenség.

Freud, aki *A kísérteties* című írásában az idegenség belső tapasztalásáról ír, felbukkanását a lélek belső rétegébe helyezi, s az ismer-





²Julia Kristeva: *Önmaga tükrében idegenként.* (Ford. Kun János Róbert.) Napkút, Budapest, 2010, 203.

³Sigmund Freud: *Művészeti írások.* *Sigmund Freud Művei IX.* (Ford. Bókay Antal et al.) Filum, Budapest, 2001, 263.

⁴Takács Zsuzsa: *Életrajz-változat.* In uő.: *Jaj, a győztesnek! Vigília,* Budapest, 2008, 197.

⁵Takács Zsuzsa: i. m. 221.

rós, bensőséges, titkos (*heimlich*) és kísérteties (*unheimlich*) fogalmait elemzi. Julia Kristeva Freud kapcsán utal e fogalmak egy korábbi, elfelejtett dimenziót átfogó jellegére, melyet a kísérteties egyszerre esztétikai és pszichológiai fogalmával vet egybe: „ami szokatlanul nyugtalanító, nem más, mint az, ami valaha bensőséges volt (hangsúlyosan múlt időben), és ami bizonyos körülmények között föltáruult. Így megszűnik az a kívülség, ahová valaha a félelem száműzte a nyugtalanító idegenséget, ami ezáltal belülre helyeződik: de nem az otthonos mint saját, hanem az otthonos mint a potenciálisan szokatlan terébe, melyet egy tőlünk idegen múltban képzelünk el.”² Amit a német szó etimologikus felfejtése mutat, azt a működést a magyar szóetimológia is lényegre törően jelzi — valamely jelenség visszatérő, ismétlődő, bántó mozzanatát a szójelentés körébe vonva: kísér, azaz elkísér, nem tágít, jóindulatúan társul szegődik; kísér, kísért, folytonosan jelen van, ezáltal azonban negatív érzetek hozzákapcsolódásával az ismerős és ez ideig ismeretlen érzések egyidejű kereszttüzében. Ezek az érzelmi ellentétek minduntalan fölmerülnek Takács Zsuzsa költeményeiben és prózájában, így a zeneleírásokban is alkotó tényezőként lehet az otthonosság és idegenség kitérőire fókuszálni. A zenéhez közelebből-távolabbról kapcsolódó költemények belső szerkezete, asszociációs bázisa az idegenségérzést, az elválást tematizáló, az álom képnnyelvét alkalmazó költeményekkel mutat rokonságot, melyet a Freud által meghonosított jelentésben szereplő kísértetiességgel lehet megjelölni.³

E költemények jellegzetesen az álom vizuális eljárásait alkalmazzák, s poétikájuknak oldógombja a zenemű, a sajátosan zenei, mely a maga lappangó és rejtett módján a későbbiekben is a költemények háttérében szerepel, mint erről Takács Zsuzsa egy alkalommal beszámol: „későbbi kötetem, a *Viszonyok könnye* hangverseny-látogatásokról beszél, de hallgat magáról a zenéről. Egy depressziós januári héten, Schubert Esz-dúr triójának és C-dúr kvintettjének szüntelen hallgatása közben írtam a nyolc cikluszáró verset. (...) Schubert más-más hangszínben, megvilágításban előadott egységes tematikus alakzatai a komor igazság erejével hatottak rám a versek írása idején.”⁴

A zene közelsége Takács Zsuzsánál elsősorban az abszolút zenét, a romantikus abszolút zenét jelenti. „Engem a nyelvvel való bíbelődés, a zene és az irodalom érdekelt”⁵ — nyilatkozza a költő zene és irodalom szoros összetartozásának újabb érzékeltetéseként. A zeneleírások a zeneiség irodalmi lehetőségeire kérdeznak: hogyan lehetséges szavakat találni egy lényegileg hangzó formára? Riválisa vagy támogatója egymásnak a két médium? A vers mindeközben hogyan válik alkalmas hordozójává a sajátosan zenei közvetítésére?

Mindenesetre bizonyos, hogy a zeneiség irodalmi megjelenési területén kiemelhető a hangok visszatérése, ahogy Takács Zsuzsa verseiben feltűnően él az alliteráció különböző variációival, melyek szavakat körvonalaznak, észleleteket és érzéseket idéznek fel, rit-





⁶Reményről és reménytelenségről, a szív hidegségéről. Beszélgetőtárs Lucie Szymanowska. In Takács Zsuzsa: i. m. 216. [kiem. Sz. Cs.]

mikusságot adnak, szakaszok összetartozását fedik fel. Másfelől pedig az azonos mondatrészek ismétlődése, felsorolása is jellemzően visszatérő karakterjegy, tehát miközben a költő verseinek zeneiségére jellemző, hogy nem követik a metrumokat, így a strófaszerkezet visszatérése vagy hagyományos képletek is ritkák nála, mégsem csupán belső zeneiséggel számolhatunk. Mint ezt a *Viszonyok könnye* kapcsán megjegyzi: „Valóban akaratom nélkül születtek a kötet áltercinába szorított versei, mint szapora újszülöttek. Ezek a szerelem, érzékiség, búcsú és újrakezdés elragadtató, a *zene sodrásához* talán legközelebb álló sorai. *Gátat kellett szabnom* ennek az áradásnak, és erre a legalkalmasabb követendő recept az első néhány vers formába kényszerítése volt.”⁶ A zene ekképp zenei mondat, zenei egység, önmagában is hullámzó és bőséges matéria értelmében szerepel a megnyilatkozásban. Önellentmondásnak tűnik, termékeny önellentmondásnak, hogy a versképlet, melytől a költemény zeneiségének erősödését várhatnánk, a költő számára a zeneiség ellenében álló alakzattá lesz, melyet a gát metaforájával szemléltet: a versforma megakasztja a zenei mondat végtelen tobzódását.

Takács Zsuzsa több költeménye olvasható zenei ekfrázisként: zeneleírásai egyetlen vagy több mű inspirációját jelzik már a címükben is: *Kalbeck a kertben*, *Dvořák: Romantické hry*, *Paraszttánc*, *Falsetto*. Köztük kiemelkedő a *Kalbeck a kertben*, ugyanis a költemény több síkon tesz rá kísérletet, hogy megragadja a zene öntörvényű lényegét, a szavaknak ellenálló, hangzás útján befogadható jellegzetességét, ezt pedig a mű aurájában részesülő titkár érzékein bekövetkező változásokon keresztül teszi.

Bár úgy tűnhet, az érvelés, megszólítás, gondolatközlés és elbeszélés a szövegre, míg a dallam, ritmus és harmónia a zenére jellemző karaktervonások, „szemantikai szempontból, vagyis a referencialitásnak, az intenciók kifejezésének és a nézőre/ hallgatóra tett hatás szempontjából szövegek és képek között nincs lényegi különbség, így nem létezik olyan médiumok közötti rés sem, amelyet valamilyen különleges ekphrasztikus stratégiának kellene áthidalnia”.⁷ W. J. T. Mitchell képzőművészetről és irodalomról beszél, azonban mindez kiegészíthető a hangzást hordozó zenével is, hisz Mitchell indoklása nem rekeszti ki ezt a médiumot sem: „a kommunikációs és expresszív aktusok, a narráció, az érvelés, a leírás, a megjelenítés és más, ún. »beszédaktusok« nem médium-specifikusak, nem egyik vagy másik médium kizárólagos »sajátosságai«”.⁸ Mégis: „szemantikai szempontból (azaz, a kommunikáció gyakorlatában, a szimbolikus viselkedésben, a kifejezésben és a szignifikációban) szövegek és képek között nincs *lényegi* különbség”, ám „a jeltípusok, a formák, a reprezentáció materiái és az intézményes tradíciók vonatkozásában fontos különbségek állnak fenn”.⁹ A felszíni, megjelenésbeli különbségek mögött tehát tételezhető egy szemantikai összetevő anélkül, hogy ez közvetlen jelentést, értelmet foglalna magában. Ettől a direkt (nyelvi) jelentéstől határolta el Eduard

⁷A képek politikája. W. J. Thomas Mitchell válogatott írásai. (Szerk. Szőnyi György Endre és Szauder Dóra.) JATEPress Kiadó, Szeged, 2008, 202.

⁸Uo.

⁹Uo. 203.





¹⁰Csobó Péter
György utószava,
in Eduard Hanslick:
*A zenei szép. Javaslat a
zene esztétikájának
újrágondolására.*
(Ford. Csobó Péter
György.) Typotex,
Budapest, 2007, 263.

¹¹Thomka Beáta előszava,
in: *Narratívák 1. Képleírás,
képi elbeszélés.*
(Szerk. Thomka Beáta.)
Kijárat, Budapest, 1998, 7.

Hanslick zeneesztéta a zenei befogadást, hisz „a zenének van struktúrája (értelmezhető szemiotikailag, mint hangzó jelek rendszere), de nincs eredendő szemantikája, ami itt azt jelenti: nincsenek egyértelmű és világos hozzárendelések a *hangi alakzatok* és a *fogalmak* között”.¹⁰

„Szemléző olvasásmód”¹¹ helyett azonban *fülelő írástechnika olvasásáról* lehetne a zeneleírások kapcsán szót ejteni, azaz még egy mediális csavar tételezhető a befogadásban, mivel itt egy hangzó felület szemantikai vagy retorikai megszólaltatásáról van szó, amennyiben a költő a zene befogadója, s mi olvasóként már a zene másodlagos hallgatói vagyunk, mely értő hallgatásunk kiegészült egy költői értelmezéssel.

A *Kalbeck a kertben* vers megidézett folyamata a felcsendülő zeneművet alkotási pillanataiban ragadja meg. A folyamat, mely a zenemű elhangzásával veszi kezdetét, a következőképp vázolható: a konkrét zeneműveket (1) követően tételezhető a költői hallgatásmód (2), melyet a költemény, a zeneleírás fejez ki a megragadható teljességében (3), melyet elolvasva az olvasói hall(gat)ásmód (4) összetettségébe érkezünk. Összetettségébe, hisz egyaránt felcsendülhetnek ismert szólamok, melyeket megidéz a költemény, a zeneszerző egyszerre fiktív és életrajzi (leginkább fiktív életrajzi) elemekkel átszótt alakja, s maga a költemény hangzósága. A fenti három fordulaton át részesülhet a műalkotás befogadásában a költemény olvasója.

¹²Ahogy „[a] költészetnek az az igazsága, hogy létrehozza a közelségnek ezt a megtartását”.
Hans-Georg Gadamer:
A szép aktualitása.
(Ford. Bonyhai Gábor
et al.) T-Twins,
Budapest, 1994, 154.

Ehhez a megérkezéshez pedig a műalkotás auráját, kitapintható itt-és-mostját alkotja kimondva-kimondatlanul újra, a közelséget,¹² mely valójában csak a zenemű aktív jelenlétével (vagy e jelenlet felidézésével) érhető el, így helyesebb a költeményt nem is zeneleírásként, de a zenehallgatás leírásaként felfogni. Közös vonása válik nyilvánvalóvá e ponton szépirodalomnak és zeneműnek, miként maga a leírt kotta vagy szöveg helyett az olvasás folyamata váltja ki ezt az elképzelt, újra és újra előidézhető aurát, mintha minden újbóli olvasás és hallgatás képes lenne ezt előállítani. Ráadásul a zenemű olvasatának leírata összetett, kifinomult, képzett kottaolvasást igényel. Így nem szöveg és partitúra verseng, inkább zenei hallgatásmód és olvasói megértésmód, valamint ezek felidézése jelzik a versengő területeket, minek eredményeként a zenemű aurájának újratereemtése egy belső, szellemi, érzékletesen megidézett folyamat eredménye lesz.

Ám a zenei ekfrázis valójában nem verseng sem a zeneművek felidézésével, sem esetleges meghallgatásával, hisz náluk komplexebb és elvontabb (vagy épp egyszerűbb és közvetlenebb) értelemben képes csak megszólaltatni a zeneművet. Más lesz a funkciója, míg ugyanis „[a]z ekfrázis két másság, két (látszólag) átfordíthatatlan és felcserélhetetlen forma között helyezkedik el — írja Mitchell, melyek a következők — (1) a vizuális reprezentációnak verbális reprezentációvá fordítása leírás vagy néma beszéd által; (2) a verbális





¹³Pintér Tibor:
A hangok és a formák.
Holmi, 2008. március, 411.

¹⁴Vö. Pintér Tibor: *Tört
akkordok.* L'Harmattan,
Budapest, 2012, 145.

reprezentációnak vizuális reprezentációvá való visszafordítása az olvasó által¹³, a zenemű nem idézhető fel ilyen módon, a zenei mondat nem fordítható át szavakból álló mondattá, különösképp nem szépirodalomná, pontos átírásra legfeljebb a partitúra képes, amely viszont a maga jelnyelvén idézi fel a zeneművet. Így a partitúra lehetne a zenei ekfrázis rivális műfaja, azzal a lényeges megszorítással azonban, hogy a szépirodalomnak ez a hangokhoz hű visszaadás nem lehet célja. A szépirodalom rekonstrukciójának irányát a zenei enigmára való eljutás, a megfejthetetlen titokra való rámutatásban lehetne legközelebből megjelölni,¹⁴ egy autonóm kísérletező folyamatban, mely leginkább önmaga kíván lenni, nem pedig hű fordítója vagy tolmácsa valami másnak. A példaként választott *Kalbeck a kertben* című költemény ráadásul egyszerre több zeneművet is felidézhet, nem utal pontosan a versbe szedett kompozícióra — ellentétben a *Dvořák: Romantické hry* című verssel, mely egészen konkrétan nevezi meg a szavakba szedett zeneművet.

A fentiek mentén előálló további lényegi különbség az életművön belüli elhelyezkedés kérdésében ragadható meg. Takács Zsuzsa költeményét kevésbé Brahms viszonylatában, sokkal inkább önnön szövegkörnyezetében kell vizsgálni — ez a megállapítás pedig azért lehet problematikus, mert a vers a költő legtöbbször közölt költeménye. Köteteiben többször is napvilágot látott, ezáltal új és újabb kontextusban is fölbukkant, ahogy legutóbb a *Tiltott nyelvben* (2013) megjelent, korábban a *Tükörfolyosóban* (1983), közben pedig az összefoglaló kötetekben, mint az *Eltékozolt esélyekben* (1986), a *Sötét és fény korában* (1989), s bizonyára szerepel *A Vak remény* kötettervében is. Az évtizedek során változások a központozást, az utolsó sor („Nemsokára már tréfált vele Brahms.”) elhagyását érintették. A többszöri közlés indokai között feltételezhető, hogy a költő egyik leginkább nyitott verseként több ciklust, több kötetet is megszólaltathatott. *A Tiltott nyelv*¹⁵ esetében a *Mesterek* ciklusban egyetlen zenei ihlettségű költemény, ám a ciklus többi darabjához társulva meghatározó elődöket tárgyaló versek közé került. Első megjelenése több zeneleírás közelségét tudhatja magáénak, az összefoglaló kötetekben való ismételt megjelenés pedig a költői koncepciót jelzi, mely a költeményt az életmű fontos darabjaként jelöli.

¹⁵Elemzésemben a *Tiltott nyelv* című, 2013-as megjelenésű kötetben közölt szövegváltozatot tekintem kiindulópontnak, s az eltérést az első megjelenéshez képest vizsgálom.

2. Brahms és Hanslick — Kalbeck a kertben

Érdekes összefüggése Takács Zsuzsa: *Kalbeck a kertben* című költeményének és Eduard Hanslick zeneesztétának, hogy a vers címszereplője, Kalbeck, Brahms titkára. Épp Brahmsé, kit Hanslick barátjaként tisztelt, „akinek művei fogják jelenteni Hanslick számára a zenei formafolyamat kibontásának mintapéldáit”.¹⁶

Hanslick a „régiebbi zenefogalom” ellenében lép fel, mely szerint, Platónat idézve a zene harmóniából, rhütmoszból és logoszból áll. *Harmónián* a hangok szabályozott, racionálisan rendszerbe fog-

¹⁶Pintér Tibor:
A hangok és a formák,
i. m. 411.



¹⁷Carl Dahlhaus:
Az abszolút zene eszméje.
(Ford. Zoltai Dénes.)
Typotex, Budapest,
2014, 14.

¹⁸Uo. 23.

¹⁹Uo. 22–23.

²⁰A kötetből származó
idézetek és utalások az
oldalszámok megadásával
a következő kiadásból
származnak: Eduard
Hanslick: *A zenei szép*,
i. m.

²¹Csobó Péter György
utószava, in Eduard
Hanslick: i. m. 246–247.

lalt kapcsolatát, *rhütmoszon* a zene időrendjét (ez az antikvitásban a táncot vagy a megformált mozgást foglalta magában), *logoszon* a nyelvet mint az emberi kifejezést értették.¹⁷ A logoszon alapuló, a nyelvvel alátámasztott, „alkalmazott” és az „abszolút” zene került így ellentétbe. Ez utóbbi a romantikus zeneesztétikán nyugszik, s „amely szerint a zene éppen azáltal, hogy »különválnak« a szemléltetéstől és végül az affektívától is, az abszolútum kinyilatkoztatása”.¹⁸ Amikor Hanslick a hangszeres zene romantikus metafizikáját a „specifikusan zenei” esztétikájává tompította, összekapcsolta azzal az axiómával, hogy a forma a zenében szellem, esélyt és lehetőséget teremtett arra, hogy a „tisza, formális” vonósnegyes a „tisza, abszolút zeneművészet” paradigmájaként jelenjen meg.¹⁹

Eduard Hanslick *A zenei szép* (1854) című kötetében javaslatot alkotott a zene esztétikájának újragondolásához.²⁰ Kijelentése, miszerint „[a] zene tartalmát *hangozva mozgó formák* alkotják”, a maga korában és sokak szemében egyenesen botrányos kijelentésnek számított, mely a szellemi rangtól éppen hogy megfosztja a zenét. Mások ellenben a zeneesztétika felszabadítását látták benne.²¹

A zenehallgatás-leírás felülete több irányból közelít a zene sajátos, nehezen megragadható mediális felületéhez. Nem csupán abban nyilvánul ez meg, hogy egy zeneművet keletkezési pillanatában idéz fel, de a hangok megszemélyesítetten is jelennek meg előttünk, mint például „vonultak előtte a hangok győztesen.” A költemény közvetetten idézi fel azokat az érzelmeket, melyek megszólalnak a zeneműben, ami a természet lelkes viselkedésében tör előre feltűnően, mely jelenségnek eredője vagy következménye az, hogy a látásra hatást gyakorol: „Szégyenében eldobta rózsáit a kert, / csigák szálltak a magasba, bogarak / harapták kínjukban a levegő-üveget.”

Am nem csupán a látás, de a hallás is megváltozik, túllépve a tudatos alaphelyzeten, melyben a titkár tisztában van vele, hogy Brahms komponálását hallja, a hangszerektől mégis eltávolítja a benne keltette képzeteket, valódi és természetes hanghatásokat vél a szólamokban felfedezni. E jellegzetesség mögött az ember állandó jelentéskereső fülelése („Azt hitte...”), hangokhoz hangokat kiváltó, hanghatások okait kutató magatartása („Megint ütötte, / cirógatta, kalapálta, szólongatta / makacsul az árnyék.”) fogalmazódik meg benne érzékletesen.

Ahogy a *Némajáték* (1970), az induló kötet metaforikájában már bevezeti, a költeményben beszédes a csönd is, a csönd mint hiány keltette mozgalmasság. A zene hiánya mint negatívja mutat vissza a zenére mint hangzó felületre — így a költemény felvázolható zene és csönd ismétlődő alakzataként, mely kétszer hallgat el. Ez az elhallgatás dinamikájában ugyanolyan erőteljes, mint a zenei szólam felcsendülése, mint a komponálás kihallható része: „Hirtelen csönd lett. A játék megakadt. / Szégyenében eldobta rózsáit a kert, / csigák szálltak a magasba, bogarak / harapták kínjukban a levegő-



üveget.” A zene rezgőmozgását követve nagy kilengésekkel dolgozik a *Kalbeck a kertben* költemény: „végig a vizen, egy tenger hullám- / alakzatai mozogtak, ágaskodtak, / vonultak előtte a hangok győztesen. / Hirtelen csönd lett. A játék megakadt.” A dinamika fő eleme az állókép (csönd) és a mozgalmas természeti-tárgyi valóság leírásának váltakozása, az emlékképek gyors, egymást követő, a tudatalatti képzettársításait utánzó, laza asszociációs szerkezetű mozgása. A csönd és zenei szólám is ennek függvényében váltakozik, négy felvonásban. A csöndben a zene hiánya mutatkozik meg: életre kel a szenvedés. A zene a fájdalmas és magasba érő szenvedély — „zenét és fájdalmas panaszt” —, a csönd a szenvedés időszaka („kínjukban”). Ebből is előtűnik, hogy a zenének a csönd is alkotórésze, a zene ennek alapján leírható hang és hanghiány ritmikus váltakozásaként is.

A költemény expresszivitásáért felelő igék túlsúlya a költeményben csak egyetlen oka a vers mozgalmas karakterének, melyet erősít, hogy a névszók, igenevek szintén igei származékszavak: „Kalbeck *vonítást* hallott, furcsa / duettet: zenét és *nyöszörgést*, / zenét és *fájdalmas panaszt*, / *sírásba csukló morgást*.” Hiszen a zene az érzéseken is túlmutat, az érzések ábrázolása viszont mindössze egy síkja az élmény összetett jelenvalóságának. Ahogy Hanslick írja, a zene nem közvetlenül ábrázolja az érzéseket, hisz „a zene képes suttozni, viharzani, zúgni, — a szeretetet és a haragot azonban csak a mi szívünk teszi hozzá.” (28.) Ekkor azonban feltehető a kérdés, „[m]it képes ábrázolni a zene az érzésekből, ha a tartalmukat nem?” (31.) Hanslick a dinamikát, mozgást jelöli meg átvívó közegeként, valamint a hangnemek, akkordok, hangszínek révén a karaktereket.

Hanslicknál „[e]z a szép sajátosan zenei.” (53.) Nem függ rajta kívüli tartalomtól, nem is igényli azt, továbbá egyedül a hangokban és azok művészi összekapcsolódásában rejlik. Önmagukban vonzó hangzások értelemmel teli egymásra találásuk, nekilendülésük és elhallgatásuk — ez az, ami szabad formákban szellemi szemléletünk elé lép, és mint szép tetszik. A költemények tematizálják is, és áthajlásokkal, változó lendületű tagolásokkal erősítik is a zenei futamokat: „Csalogatta Brahms az örjögő futamot, / ígérgetett, mutatkozott magzat-héjában / neki, sírt, hogy született, s köszönte, / mutatkozott a kikötői lányokkal az ágyban, / és Clara Schumannal képzeletben, / ólomkatonái a fiókban dideregtek, / és díszcsákóban ült a dobogón.” A hangsúly a látványra helyeződik a zenei ekfrázisban, mely a szójelentésben látványt teremt, a szóhangzásban hangzási képzetet. A dinamika részben tehát a szójelentésekből fakad: csalogat, örjögő, futamot stb., másfelől pedig a történések, az egymástól távoli, mozgalmas jelenetek egymás mellé fűzéséből, mely vágások a képzelet, sőt az álom asszociációs technikáit követik.

A sajátosan zeneit részletezi tovább Hanslick, miszerint a zene őseleme a jóhangzás, lényege a ritmus. Dallam, hang, harmónia,





ritmus, hangszínek — a zene alapanyagai. A költemény félbevágja helyenként még a szavakat is („hullám- / alakzatai”), áthajlást bőségesen alkalmaz, ennek ellenére éppen hogy hullámszerű érzékelhető, nekilóduló és megtorpanó egységek, mintegy a lélegzet váltakozása szerint az érzelmi nekifeszülés és elengedés variációiban. A költészet nyelve poétikai és retorikai alakzatokban találhat anyagszerű átvivő közeget. A költemény él is ezzel a lehetőséggel, leginkább az alliteráció gyakoriságával „ólomkatonái a fiókban dideregtek, / és díszcsákóban ült a dobogón.”, a szimmetria és aszimmetria keltette hullámszerű alakzatai révén, melyek eredete a verset dinamizáló mellérendelő és azonosító („De felcsapott újra a zene. Megrázkódott / megint a zongora, a rágörbedő árnyat / akarta ledobni.”, „érlelődő májrák, a foltos arcbőr, / a szél sutto-gása, a szerelem maga.”), máskor pontosító és helyreigazító szerkezetekből származik („Megint ütötte, / [azaz:] cirógatta, [azaz:] kalapálta, [azaz:] szólongatta / makacsul az árnyék. Szólongatta? / Kalbeck vonítást hallott, furcsa / duettet: zenét és nyöszörgést, / zenét és fájdalmas panaszt, / sírásba csukló morgást.”). E zenei ekfrázis a tudatállapotok változását írja le, vagyis nem zenei ekfrázis csupán, nem egyszerűen a zenemű aurájának újbóli megteremtési kísérlete, hanem mindezzel együtt a zene és a csend szellemi folyamatait, lélektani hatását alkotja újra a nyelv sajátos eszközeivel.

Hanslick felhívja arra is a figyelmet, hogy „[r]endkívül nehéz leírni a zeneművészet ezen önálló szépségét, ezt a sajátosan zenei momentumot. Mivel a zene nem rendelkezik mintaképpel a természetben, és nem beszél el semmilyen fogalmi tartalmat, ezért róla csak száraz technikai meghatározásokkal vagy költői fikciókkal lehet beszélni.” (56.) Legközelebb azok az ekfrázisok járhatnak a zeneműhöz, melyek a fantázia, trópusok visszazoritásával és a hangzóság árnyalatainak megfigyelésével és lejegyzésével dolgoznak. A költemény a természeti jelenségekhez, a természetben megfigyelhető hanghatások megidézésével kelt zeneközeli élményt: „szél sír”, „szíj csattog”. Ezt fokozza a szavak hangjainak tükörszimmetriája: „Azt hitte, szél sír / a felszinen, szíj csattog, gondolta”. A fókusz a hangok mint hangzók keltette érzeteken nyugszik, a gondolatfutamok összetartozását és különválását is a hangok szimmetrikus-aszimmetrikus láncolata eredményezi.

A zene „a lényegről szól — írja Schopenhauer — a jelenség lényegét, magában vett voltát, magát az akaratot fejezi ki”, vagyis az örömet, szomorúságot elvontan, így a zenét „ebben a levont kvintesszenciában teljesen megértjük”.²² Takács Zsuzsa költeményében Hanslick formát kiindulópontként tételező esztétikáját és Schopenhauernek a zenét az akarattal rokonító, művészeti közvetlenségét hangsúlyozó elgondolásai egyaránt felidézhetők, hiszen a költemény lírai jelenetein az alkotás lélektanába látunk bele, egyszerre látjuk a komponistát — alkotás közben és után — polgári, hétköznapi egyszerűségében, valamint aktuálisan készülő művének első

²²Arthur Schopenhauer:
A zene esztétikája.
 (Ford. Bogáti Adolf.)
 Franklin Társulat,
 Budapest, 1913, 17.





hallgatóját. A rá, a hallgatóra gyakorolt hatás a másképpen látás lesz, s ennek okait firtatja, keresi és kérdezi a költemény — válasz helyett képeket, formákat, jeleneteket előadva. Mindkét megjelenített szereplő kilép az idői vonatkozásokból, időből és térből, a vers ezáltal ábrázolja a zenei elragadtatást. „[A] hangszeres zene költőjében zajló alkotói aktus mikéntje kínálja nekünk a legbiztosabb bepillantást a zenei szépséget sajátosságába.” (63.) És habár Schopenhauer a zene esztétikáját a ritmus mozgása alapján az idővel kapcsolta össze, mint írja: „A zene a szép egyik igen elkülönített fajtája. Csak az időt ismeri, minthogy az idő közvetlen feltétele, de semmit sem abból, ami az időben történik”,²³ ezzel tulajdonképpen épp a kizökkent időtapasztalatra hívja fel a figyelmet: „Hasonlóképpen annak, ki egy szimfónia hatásának teljesen odaadja magát, úgy tetszik, mintha az élet a világ tarkábbnál tarkább jeleneteit látná maga előtt elvonulni”²⁴ — *elvonulni*, akárcsak Brahms zenéjének itt és most jelen levő hallgatója, kinek elméjébe (tudatába és lelkivilágába) a költemény bepillantást enged: Kalbeck.

²³Uo. 57–58.

²⁴Uo. 19.

A versfutam a megindultságot áthajlásokkal és szóbelseji, szó eleji hangismétlődésekkel, alliterációkkal ábrázolja, ezáltal idézi fel a zeneszerző tudatában, érzékeiben ható dallamokat, a mámor pillanatairól az álom szabad képzetársításain alapuló képi nyelvvel. Így képes a verset lejegyző beszélő zenei ekfrázist készíteni a zeneszerző munkáiról. Ha mitizálónak érzékeljük, mítoszt teremtőnek, ennek oka a zene misztikus és mélylélektani tételezése lesz, mely a *honnan ered?* kérdését járja körül — a szerző és az első befogadó külső és belső látása és a környezet látszása által. Ez utóbbi ponton támaszkodhatunk Kalbeck aprólékos megfigyeléseire, s azok lejegyzéseire: „A mester szakállán könnycseppek / ragyogtak. Kalbeck följegyezte.” A zeneleírás is épp annyira jár közel a zeneműhöz, mint Brahmséhoz titkára: a „sajátosan zenei” leírása így az ezt megelőző sorokban, s a pozitivisták leírásokat utánzó tudományos (kodó) kép, melyet Kalbeck, a főszereplő maga megtestesít, s amely rögzít, aprólékosan megfigyel, megfigyeléseitől távolságot tart, a belépést követően jut csak szóhoz, e ponttól kezdve lesznek fogalmi, nyelve a leíráshoz. Így a titkár alakja ezáltal egyrészt a szavak, a tudomány elnémulására is figyelmeztet, hisz mit tudott mindebből az élményből följegyezni a titkár, ki maga a precizitás: az idő múlását és a könnycseppet, mint egyetlen tárgyi valóságot. Minden más a zenétől távolságot tartva, annak hatását megragadva, az emberi és környezeti változásokra fókuszálva képzeteket és élményeket, asszociációkat és kedélyállapot-változásokat írhatott le — a tudománynál közelebb, a zenétől azonban még mindig egy lépéssel távolabb húzódo eszközeivel. Ezáltal lesz Kalbeck a zeneszerző ellenpontja, egyikük otthonossága a másik idegenségét, s megfordítva jelenetezi, s a titkár empatikus hallgatása a hasonlító mellékmondat többletjelentésében lesz nyilvánvalóvá: „A titkár úgy tett, / mintha nem hallott volna semmit.”, vagyis nem hallotta volna





sem Brahms hangjának különösségét („a hangja remegett”), ám egyúttal a komponálást sem.

Ahogy a zárlat sorai szemléltetik, az idő hétköznapi valóságába vezet a titkár belépése, melyet a térben tapasztalt komponálást és zenehallgatást ellentételezően az idő említésével emel ki: „Félóra telt így”. S ha ez a kijelentés bezárta a komponálás és zenehallgatás lélektani-érzelmi-ontológiai dimenzióit, kinyitotta szemünket az alakzatok felé. A költemény ugyanis nyitott térbeli alakzattal indul: „Brahms / házának ajtaja kitárva, a zeneszoba / ajtaja kinyitva.”, a zeneművet a keletkezés folyamataiban hallgató titkár a kertben válik a hallgatás részesévé, itt részesül a hallás keltette érzetekben, mely látására, hallására, de talán még időérzékelésére is hatást gyakorol, s a költemény végén lép be a házba. Ez a vers narratív váza, mely szabad asszociációknak, a hanghatások keltette képzelet mozgásának ad teret, s szabad asszociációs technikájában, az álom és képzelet mozgásának kombinációiban illeszkedik Takács Zsuzsa költeményeihez, az idegenséget, otthontalanságot tematikusan is megjelenítő szövegvilágához. Talán épp ezért az az egyetlen sor maradt le a versről az újbóli kötetben való megjelenések során a szinte változatlanul közölt költeményből: „Nemsokára már trévalt vele Brahms”. Ezzel a sorral a költemény figyelmét ismét Brahmsra irányítja, aki megérkezik a fizikai realitás talajára — észleli környezetét, otthonosan mozog benne, miközben életének tudattalan és elfojtott rétegei, melyekből javarészt táplálkozott a zenemű, megváltozott vagy épp változatlan formában, de visszakerülnek a tudatalatti és elfojtott dimenziókba.



HALMAI TAMÁS

A madáristen

*És alászállt a madáristen.
Egyik szárnya az ég, a másik Afrika,
s nem hasonlít, csak a mezítlén
babonák angyalaira.*

*Jött, hogy fölmérje birtokát,
az ember szívét:
hány gramm öröm, mennyi brokát,
ima és ínség.*

*Képzelt álom a madáristen röpte,
de a vilákkalitka
azóta mindörökre
kinyitva.*

517

