

156. KD levele Lenkey Henriknek, Bp., 1918 = *KDL-Réz*, 427.

157. Vö. Kosztolányiné, 220. Nincs rá bizonyíték, melyik – nyilván szegedi – út adhatta az apropót a viccelődésre. Egy korábbi híradást tudok csak e ponton említeni, mely a szegedi Korzó Színházban tartott matinéről számol be: [Szerző nélkül], *Irodalmi délelőtt Szegeden*, Budapesti Hírlap, 1917. febr. 13., 13.

158. Tóth Árpád levele Nagy Zoltánnak, Bp., 1918. jan. 9. = *TÁLev*, 171.

159. Vö. [Szerző nélkül], *Esztenő-est*, Pesti Napló, 1919. jan. 11., 10. A híradásra Ilia Mihály tanulmánya hívta föl a figyelmem. Ezenkívül a Színházi Életben is hirdették az eseményt, vö. [Szerző nélkül], *Halló, mi ujság? Hatvany, Harsányi, Jászai Mari, Karintby, Kosztolányi*, Színházi Élet, 1919. jan. 19–26., 43; [Szerző nélkül], *Ady-est*, Pesti Napló, 1919. febr. 14., 5.

160. [Szerző nélkül], *Előzetes bejelentés egy új folyóiratról*, Corvina, 1918. jan. 20., 12.

161. „Január tizedikén jelenik meg a *Pesti Napló* kiadásában az *Esztenő* szépirodalmi és politikai havi folyóirat. Első száma már teljes képet ad ennek a folyóiratról a programjáról, a szelleméről.” – [Szerző nélkül], *Esztenő*, Pesti Napló, 1918. jan. 1., 9.

162. Bővebben lásd a *Tanácsköztársaság és vörösteror* című alfejezetet.

163. Kossuth Lajos Napsugárhoz [Zeyk Sarolta], s. a. r. Jaulusz Ilona, *Esztenő*, 1918/szept., 5–113; 1918/okt., 5–88.

164. Ilia, 1965, 22.

PATAKY ADRIENN

Mediális átfordíthatóság

AKUSZTIKUS ÉS VIZUÁLIS MOTÍVUMOK SZILÁGYI DOMOKOS (NÉGY SZONETT)JÉBEN

„– Én játszom ugyan, / de ti / vegyetek komolyan.”

(Szilágyi Domokos)

A *(négy szonett)* című versnégyes *A láz enciklopédiája (Emeletek avagy a láz enciklopédiája)* című 1967-es Szilágyi Domokos-verseskötetben jelent meg.¹ Ezt, illetve a *Búcsú a trópusoktól* (1969) című kötetet szokták az életmű legkiemelkedőbb darabjai közé sorolni, megváltozik bennük a korábbi költői hang és világkép. A hatvanas évek végére kialakul egy eredeti verseszmény, amely „visszaperelte a líra ősi személyességét”,² „egy személyesebb hangnemű vallomáslírai alakzatot tett formakultúra és artisztikus jelhasználat tekintetében is alkalmassá a korszerűbb lét-szemléleti tartalmak kifejezésére.”³

Kántor Lajos és Láng Gusztáv József Attila, illetve Szabó Lőrinc költészetében kereste e líra forrását, de a nyelvi játékosság okán Weöres Sándorhoz, a szintézis-teremtő program miatt Juhász Ferenc és Nagy László pályájához, az erdélyiség miatt pedig Áprily, Dsida, Bartalis lírájához is hasonlítják Szilágyi költészetét.⁴ Később Kántor Lajos árnyalta e költészettörténeti hely kijelölését, 1993-as könyvében így fogalmazott: Szilágyi Domokos „[a] József Attila-i indítást azzal is tudta sajátjává formálni, hogy összeötvözi a Szabó Lőrinc-i és Weöres Sándor-i (egymástól egyébként meglehetősen különböző) könnyedséggel-játékossággal; a verssor fellazítását, élőbeszédhez közelítését pedig Illyés Gyulától lesi el”.⁵ Talán a fenti életművek egyikének folytatásaként sem gondolható el a Szilágyi-líra, ezek mind legfel-

jebb eredőként, hatásként és kiindulási alapként értelmezhetők Szilágyi költészetében. A Szilágyi-líra szintézisét adja a *Bartók Amerikában* című vers, amely szinte minden strófájában más hangot üt meg, folyamatosan tempót és ritmust vált, egymásra következnek benne a hosszabb, kötetlenebb, élőbeszédszerűbb, majd a szabályos szótagú sorokból felépülő versszakok, amelyeket ismét fellazult szerkezetek követnek. A pregnánsabb, szabályos ritmusú versszakok ráolvasásokra, rigmusokra s a weöresi játékosságra emlékeztetőek, ugyanakkor ezzel párhuzamosan egy szakrális versbeszéd is megszólal, s számtalan más réteget is megmozdít a szöveg, miközben a művészet legprimérből kérdéseit is felveti.⁶ A *Bartók Amerikában* polifonikus-kollázsszerű kompozíciós nívója valódi újításnak számított megjelenésekor. A *láz enciklopédiájában* ehhez képest még nagyobb feladatra, kalandra kap meghívást az olvasó: darabokból kell összeraknia egy széttöredezett egészt, azonban itt már nincs akkora kohéziós kapocs az egymás mögé helyezett versek között, mint az egységesebb, s több ritmikus részt jegyző *Bartók Amerikában* című versfolyamban. Talán ezért is kerülnek e kötetbe rövid, prózai összekötő szövegek a versek közé, amelyek elválasztják s mintegy össze is kötik azokat a verseket, amelyeknek formáját és funkcióját is (újra)értelmezni kényszerül olvasás közben a befogadó. A (*négy szonett*) értelmezésekor szinte megkerülhetetlen számba venni annak kötetbeli helyét, funkcióját, ugyanis nemcsak a vers, hanem maga a gyűjtemény is egy kidolgozott kompozíció szerint épül fel. Egyes interpretációk szerint a kötet „költői szimfónia” (Pomogáts Béla)⁷ vagy „költői oratórium” (Széles Klára),⁸ mások szerint „verskatedrális” (Bogdán László)⁹ vagy „költemény-montázs” (Cs. Gyimesi Éva).¹⁰ Alig ötvenoldalnnyi szöveget tartalmaz, az egyes részeket egymástól éppen csak különválasztva, nem mindig egyértelműen. Nincsen tartalomjegyzéke, szinte egyetlen versfolyam az egész, amelynek minden részegysége ennek alárendelt szegmense, alcímmel ellátva vagy vízszintes vonallal elhatárolva egymástól (oldaltörések nélkül). A kötet verseinek csaknem fele megjelent korábban már önálló alkotásként is folyóiratokban, gyakorlatilag ezek közé ékelődtek be a kiadásuként, összekötő elemként szolgáló sorok. Pécsi Györgyi hívja fel a figyelmet erre, s egy levélre, amelyben Szilágyi Domokos a nagyszabású barokk líra-folyam felszabadító hatásának üdvözlése közben írt gondolatai értelmezhetők saját kötetének felépítésére is: „a gondosan megmunkált apró részletek olyan egésszé állnak össze, melyhez voltaképpen semmi közük: a rész mindig konkrét, az egésznek a jelentése mindig átvitt; e kettősség nélkül nincs költészet”.¹¹ A *láz enciklopédiája* értelmezhető egy olyan metanarratívaként, amely a formák újraírására, imitálására tesz kísérletet, már írásuk közben rombolja azokat, bemutatásuk csupán jelzesszerű, parafrazeálásra törekvő. Szilágyi poétikájának legfőbb eszköze ebben a ciklusban a formabontás (folyamatának bemutatása), sok rejtett intertextuális elem felbukkanásával, de az összekötő szövegek által egy – bár elsősorban eklektikusnak és kuszának tűnő – világosan kirajzolódó, fegyelmezett, egy irányba tartó cellal: enciklopédikus és ontologikus igénnyel szervezett (irodalom)történeti és történelem-filozófiai bemutatón veszünk részt, amely ekképp reflektál az európai költészeti hagyományra, s a költészet lényegiségére is. A vendégszövegek alkalmazása is ezt a szándékot támogató mnemotechnikai eljárásként értékelhető – példaként lásd most csak a kötet befogadói instrukciójával is szolgáló mottóját: „Becsüld, halandó,

amíg élek, / szavaim halandó becsét. / Két ember közt legrövidebb / út az egyenes beszéd.” (*Ismeretlen költő a XX. századból*) –, amely egy konstruált pretextusra utal, az eredetiség megkérdőjelezését kinyilvánító viszonyba helyezve magát. Ez a mottó ironikus válaszként is értelmezhető arra a sokszor feltett irodalomtörténeti kérdésre, kit tekinthetünk a szerző költői elődjének.

Szilágyi életművének legtöbbször megverselt témái minden bizonnyal az évszakok voltak, posztumusz látott napvilágot a Demény Péter által válogatott *Leltár az évszakokról* című Szilágyi-kötet, s a halála után íródott emlékkersek-kötet is az *Ismeretlen évszak* címet kapta. Az évszakok váltakozása és ciklikussága az örök körforgás és a világ, a természet halhatatlanságának jelképeként, a folyamatos újjászületésben gyökeredző létként nyilvánul meg Szilágyi zenei ihletettséggű költészetében.¹² Szilágyi sok más zeneszerző (pl. Bartók, Mozart, Honegger) mellett Vivaldit is megnevezi egy versében: *Lírai panoptikumában* egy Lászlóffy Aladár stílusában írt imitációja Lászlóffy önmagának tulajdonított európaiságán ironizál: „A görög elmék még hol se voltak, amikor én. [...] Én már kétezerhatszáz éve vagyok érzékeny, / és tudom, addig is gammasugár¹³ folyik ereimben, amíg az / emberiség kikészíti bennem magát. // Vivaldiak, Vivaldiak / muzsikálnak egy szív miatt”. Szilágyi (*négy szonett*) című ciklusával s annak mottójával – In memoriam Antonio Vivaldi – már nemcsak Vivaldi nevét idézi meg,¹⁴ hanem a *Négy évszak* című hegedűverseny-sorozatát és ahhoz írt szonettjeit is, mind kompozíció, mind tartalom szempontjából. Vivaldi négy szonettje (amelyek az instrumentális zene előzményéül, a kidolgozást segítő partitúraalapként szolgálhattak) és zenéje tehát különleges előképe a Szilágyi-verseknek. Pintér Tibor hívja fel a figyelmet arra, hogy a kompozícióból nem derül ki, hogy a szövegek a zene előtt vagy után készültek-e, mégis, az utólagos megzenésítés felé hajlik, s e dolgot is e szerint tekint a szonettekre.¹⁵ A zenemű először *A harmónia és a találékonyság erőpróbája*¹⁶ című, tizenkét hegedűversenyből álló sorozatban jelent meg, de valószínűleg jóval előbb keletkezhetett, a Václav Morzin grófnak szóló ajánlás szerint ugyanis a sorozat e darabja nem új. Az ajánlásból kiderül, hogy a szonettek szerzősége nem egészen tisztázott, ugyanis, bár Vivaldi darabjának szerves részei (a partitúrába is belekerült mind az ötvenhat sor), Vivaldi sosem jelöli meg őket nevével, felvállalva a szerzőséget, ugyanakkor ellenkezőjét sem állítja. Mindenesetre a sorozatban és Vivaldi teljes életművében is egyedülálló a *Négy évszak*, mert ez az egyetlen darab, amelyhez egyedi szöveg, ráadásul lírai alkotás, költemény társul (több száz versenyműve közül). A vers azonban csak kommentárként, betűként van jelen, ugyanis nem kerül sor a szavak hangalakjának megszólaltatására: Pintér szerint „énekszólam nélküli *kantátaként* fogható fel. *Cantata senza cantare*. Ez a sajátosan barokk zenefelfogás tükröződik a Johann Mattheson által használt zenei kifejezésben is: *Klangrede* »hangzó beszéd« (*A tökéletes karmester*, 1739). A barokk zenefelfogás egyik alapeleme ez. A kifejezés az artikuláció által válik megragadóvá, az ábrázolás éles kontúrokkal látatja a képi elemeket és/vagy lélekállapotokat.”¹⁷ A barokk előtt a zene szinte egyet jelentett a vokális zenével, csupán a XVI. század második felében változott ez meg, ekkor kezdtek létrejönni azok a zeneretorikai kézikönyvek és zeneszerzői szótárak, amelyek leírták, hogyan kell ábrázolni például az alvilágra való alászállást, a pásztori világot, a vihart vagy a hullámok csobogását,¹⁸ tehát

bizonyos hangulatokat. A barokktól jellemző a zenében, hogy azonos szócsoporthoz mindig hasonló dallamok és ritmikai figurák kapcsolódnak, amelyek legfőbb feladata, hogy a szavak, a kifejezendő szöveg ismerete nélkül is képesek legyenek ugyanazt a gondolati tartalmat, hangulatot előidézni, mint előző előfordulásukkor. Vivaldi a versként lejegyzett gondolati tartalom hangszeres zenei darabba konvertálását végzi el – a verseket *sonnetti dimostrativi* megjelöléssel látja el –, s megadja hozzá a kulcsot is, ugyanis a partitúrában sorról sorra, sőt szóról szóra követhető, hogy a szerző például melyik zenei egységgel fejezi ki a „kedves szelőkcsék puhán lengedeznek”¹⁹ sort vagy épp a pásztorok és nimfák táncát. Tehát a *Négy évszak* olyan programzene, amely azzal a céllal helyez körültekintően a kompozícióba egy-egy témát, hogy elérje: a befogadó a zene hallgatása közben képeket, szituációkat, hangulatokat lásson,²⁰ egyfajta összhangzattal, dallammal irányított asszociációs tevékenység folyományaképp. Ez már az abszolút zene felé vezet, amelynek kialakulásában fontos szerepe volt a nyelvhez való viszonynak, s amely a vokális zenével szembeállított hangszeres zeneként elhagyott minden „zenén kívüli” elemet, a szöveget, a nyelvi programot stb., azaz a „külsőségektől” mentesen nyilatkozott meg. Az abszolút zene fogalmát Wagner vezette be, s Hanslick nyomán terjedt el,²¹ ám Hegel zenéről adott definíciójához enged minket visszatérni: „a tökéletes visszahúzódnak a szubjektivitásba a benső és a megnyilatkozás tekintetében viszi véghez a második romantikus művészet – a zene.”²² A XVIII. századi instrumentális zene, csakúgy, mint a többi művészet, az emberi érzelmek utánzására hivatott, s ez a mimézis-elv kapcsolódik lényegéhez. A vokális zene jelentését ugyanis elsősorban szövege adja, a barokk hangszeres zenének azonban képesnek kell lennie közölni szöveg nélkül is, itt válik problémássá a mimézis-elv, hiszen hangszerekkel nem képezhető le minden. „Míg a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a *common sense* esztétái mintegy a nyelv *alatti*, »kellemes zörejek« tartották, addig a művészet romantikus metafizikája már a nyelv *fölötti* nyelvvé nyilvánítja.”²³ A klasszikus mimézis-felfogáshoz képest Hanslick azt írja a zenéről, hogy annak nincs akusztikus imitáló vagy ábrázoló funkciója, legfeljebb a dinamikája kelthet érzelmeket: „A zene valójában csak az egyikkel rendelkezik, a másikkal nem; képes suttozni, viharzani, zúgni, – a szeretetet és haragot csak a mi szívünk teszi hozzá.”²⁴ Zolnai Béla szerint azonban a hangokhoz hangulatok tapadnak: „a művelt beszélő tudatában az egymással asszociált hangcsoport és jelentés, valamint a kettőnek kísérő hangulatai mellett bármikor fölidézhető az illető hangcsoport szimbolikus ábrázolásának, leírásának képe is [...] Ha valamelyes érzelmi hangulat tapad a hangokhoz és a jelentéshez, eleve föl kell tennünk, hogy az írásnak is van egy – mindenesetre domináló – értelmi eleme, jelentése, emellett azonban nyomonkérhetünk érzelmi velejárók után is, kereshetjük, hogy van-e az írásnak (nyomtatásnak) hangulata, érzelmi hatása.”²⁵

A szonettciklus, amelyből a versenymű keletkezett, az emberi sorsot jeleníti meg, a ciklikus időjárás és a táj metamorfózisának tükrében. Egy korabeli francia méltatás szerint a zeneműben „a Tavaszban a természet újjászületését s a fellélegző állatok örömet érezni, a Nyárban az eljövendő dús aratás ígérését; az Őszben szinte a vonó érintésére hullanak le a fákról a lombok, a Télben pedig valósággal vacog a hallgató a hidegtől!” – idézi Pándi Marianne.²⁶ A *Négy évszak* már 1728-as

párizsi bemutatóján sikert aratott, Vivaldi akkor még „maga sem tudhatta, mily távoli nemzedékek fognak tőle nyelvet és formát, szabadságot és merészséget tanulni.” (Vivaldit a XX. században a Bachra gyakorolt hatása miatt fedezték fel újra), ugyanis Vivaldi formái „voltaképp irreális mozgásokból rakódnak össze; ismétlései, kifejlései és visszatérései sosem oly reálisak és »indokoltak«, mint Bach, Händel vagy Rameau-éi. S az álomnak ezt az irreális hangját alighanem épp Vivaldi szólatatja meg először az európai zenében.”²⁷ – írja Szabolcsi Bence az *Európai virradat*-ban, s így folytatja: „Vivaldinak a félhomály, a derengés, a *chiaroscuro* jutott. Itt és így lett belőle egy új világ felfedezője, a »modern életérzés meghirdetője« [...] A nagy lassú-tételeiben így annál megejtőbb a metamorfózis varázsa: mert a lágy, oldott, páraszerű anyagból itt sokszor súlyos és sötét, nemegyszer tragikus boltozat támad, anélkül, hogy érzéki fényét elveszítené”.²⁸ A *chiaroscuro*, azaz a fényviszonyok és effektusaik ábrázolása a reneszánsz és barokk festészetben, észlelhető Marco Ricci évszakokat ábrázoló festményein, de a Vivaldi-sonettekben, s ezáltal magában a zenei műben is.

Míg a reneszánsz komponálók célja inkább a statikus, nyugalmat árasztó zene volt (főként a Palestrina-stílusban alkotóknál), a barokk a dinamikus, feszültséget teremtő, díszítettséget, pompát ábrázoló. Mint ahogy a barokk zene²⁹ és a klasszika nagy részére, a Vivaldi-zenére is a dúr-moll hangnem használata jellemző, csak a romantika táján kezdték visszahozni a komponisták a régebbi modális skálákat, amelyek Európa középkori műzenéjének hangrendszeri alapját jelentették. Vivaldi emfaticus darabja végig a két fő diatonikus elemből, a dúr és moll hangsorok váltakozásából áll: E-dúr, g-moll, F-dúr, f-moll (nemcsak a concertóra, a ritornello formára is jellemző, hogy a dúr témák a tétel folyamán folyton felbukkannak mollban is vagy fordítva). A dúr skálák általában tisztább és világosabb, illetve vidámabb hangsorok, míg a moll skálák sötétebb, komorabb, olykor gyászosabb jellegűek.³⁰ Az F-dúrban írt *Ősz*, mint Bacchus ünnepének évszaka, a legzeneibb, legharmonikusabb évszak, a használt skála hangulatára az előzőekenység és a nyugodtság jellemző. „Paraszt ünnepli táncsal, cimbalommal / vidám szüretjét” – a zene is karakterisztikus témával kezdődik, majd a részeg dülöngélések és komikum ábrázolására kerül sor. Ezután az álom motívuma, majd *A vadászat* című finálé monumentális tablója zárja a darab e részét.

Vivaldi az apróbb eltérésektől eltekintve alapvetően a gyors-lassú-gyors és A-B-A zenei formájú, ritornello³¹ szerkezettel, azaz háromtagú, visszatéréssel szerkezettel dolgozik minden szonett zenei megfogalmazásakor, ugyanakkor e forma sokszor az eredetinel specifikusabb módon jelenik meg nála. A *Négy évszak* lassú részei inkább statikus tablók, míg a gyors részek mozgalmassabbak a történések leírása tekintetében: a *Tavaszb*an például egyszerre jelenik meg az alvó pásztor (szólóhegedűvel), a csörgedező patak (zenekari hegedűkkel) és az örökdő pásztorkutya (brácsával, azaz mélyhegedűvel).³² Az E-dúrban született *Tavaszb* hangneme az öröm, a nevetés zajai jellemzőek.

Míg a *Négy évszak* zenéje a hangulatok zenei ábrázoló erejével játszik, addig szövege a képesség teremtő erejével támogatja meg mindezt: a *chiaroscuro* elve szerint a sötét és világos élesen elkülönül egymástól, s szerepel a versben a fekete, illetve a piros, mint a vér és tűz színe is. A Vivaldi-sonettekben a sötét ég *A ta-*

vaszban tisztul, majd *A nyárban* a fényes, meleg színű nap után újabb vihar (fényesség, villámlás) várható, *Az őszben* aztán vadászkürtök és puskák zajonganak a vihar helyett, *A télben* pedig ismét sötét, fekete felhős vihar jön: itt a kinti sötét, fagy ellentétéként értelmeződik a bent meleg. Tehát az eredeti szöveg inkább a fény-árnyék, világosság-sötétség ellentéppárral játszik, mintsem különféle színek megjelenítésével, s ezzel előlegzi meg a zenei hangulatokat. A *Nyár* című darabra, amely g-mollban íródott, a nyugtalanság, az aggodalom és némi ellenszenv jellemző, s az f-mollról, amely a *Tél* hangneme, hasonló mondhatók el, azonban mindezek mellett jelen van a szenvedély és a komorság is. Vivaldi az első két évszak szövegezése esetén nagyjából támaszkodott a szonettek tagolásának tartalmi elveire is, tehát igazodott a petrarcai szonett szerkezetéhez (4+4+3+3), ugyanis ezekben 8+3+3-as felosztással élt. Az elsőben a zenei tempók tekintetében az alábbi instrukciók követik egymást: Allegro – Largo – Allegro (gyorsan – szélesen – gyorsan), a másodikban pedig Allegro non molto – Allegro + Adagio e piano – Presto e forte + Presto (nem nagyon gyors – gyors + lassú és halk – sebes, harsány + erős zárás) a sorrend. Az őszi és téli részekben már kevésbé választja külön a tercínákat, de az ősziben Vivaldi még így is egybefüggő szextettként (2 tercina = 1 szextett) bányik komponáláskor az utolsó hat sorral (4+4+6), a telet ábrázoló vershez jutva azonban már nem látszik figyelembe venni az eredeti szonett szerkezetből szinte semmit: 4+2+8 a kompozíció. Míg *Az ősz* (*L'autunno*) gyorsan kezdődik, lassan folytatódik, és ismét gyors tempóra vált (a szöveggönyvként funkcionáló szonett mozgást jelentő igéi felől nézve),³³ a *Tél* zenei tempó tekintetében ugyanezt utánozza, csak kisebb intenzitással: kevésbé gyorsan indul, majd lassul (rövidebb ideig), a végére pedig ismét szapora tempóra vált, s nagyjából abban a tempóban zárul, mint ahogy a *Tavaszi* elkezdődött. Vivaldi zenei szerkezete gyors tempóval nyit és azzal is zár, amely szerkezettel körforgásként, egymásba fonódó, s így folyton ismételhető darabként is értelmezhető a mű, s amely azt mutatja, hogy az elmúlásban mindig benne rejlik az újjászületés, újrakezdés lehetősége.³⁴

Szilágyi (*négy szonett*)je imitálja a szonettformát: képileg (az azonos szótagszámokat mellőzve), a strófatagolás tekintetében, illetve a mottóként értelmezhető hommage által. A sorok szótagszáma és a rímelés eltér a megszokottól, nem követ szabályt, a tartalom nem rendelődik tehát alá a forma kényszerítő erejének, szinte szabadon áramolhat, azonban a strófatagolás mégiscsak ad a műnek egyfajta formai keretet. A versnégyes nem mindig az elsődlegesen hozzájuk tartozó érzékszervek felől közelíti meg az érzéki ingereket. Szilágyi sokszor alkalmazza a szinesztézia trópusát – ilyen névátvitel a versben *a könnyes mosoly, kékre sül az ég, orgonáló tenger, szigorú liliom, tejút-bideg gyolcs* stb. –, azonban tágabb értelemben véve beszélhetünk szinesztézikus vagy inkább multiszenzoros látásmódról is, ami kiterjeszhető arra a vers mögött működhető neurológiai kondícióra, amely szerint a biológia felől értelmezhető a fogalom. A (*négy szonett*)ben egymásból bomlanak ki a képek, nem mindig pusztán szemantikai, sokszor akusztikai asszociáción alapulva. A sorok ugyanakkor a betűk felől is értelmezhetőek, strukturalista módon a hangsorok, a belső rímek vagy a magánhangzók irányából, amelyek által felfedezhetjük egyes szavak egymással való szemantikai rokonságát, versbeli szerepét. Továbbá az efféle elemzési mód, a szógyökök, vagyis törímek (*Stabreim*) technikája

Wagnerhez is visszavezethető, aki – ugyan nem tudósként, csak művészként, de feljegyzéseivel hatva az utána alkotókra – azt fejtegette, hogy a mai nyelv elfedi, eltorzítja a szógyökerek rokonságát, pedig azok nemcsak etimologikusan, hanem szemantikai szinten is rokonságot mutatnak egymással, s ezáltal az általuk keltett érzéki tapasztalat is hasonul egymáshoz. Wagner szerint – fejt ki előbb *A jövő műalkotása (Das Kunstwerk der Zukunft, 1850)*, majd az *Opera és dráma (Oper und Drama, 1851)* című műveiben – mindennapi beszédünk prózájából olyan emelkedett kifejezési formát kell nyernünk, melyben a költői szándék ellenállhatatlanul elevenedik meg az érzelem számára”.³⁵

A korabeli köznapi nyelv Wagner szerint olyan, amellyel „a szavak eredeti gyökereihez, eredeti értelméhez már jóformán nincs is közük, ezért a mai nyelvnek a legkülönbélebb bonyolult tekervénnyel és fordulattal kell élnie, hogy körülírja az eredeti vagy más nyelvből átvett szótövek újfajta társadalmi viszonyaink és nézeteink miatt megváltoztatott, összehangolatlan vagy átértelmezett, de mindenesetre érzésünktől idegen jelentéseit, és így konvencionális megértésüket lehetővé tegye.”³⁶ Wagner szerint a költészet a szógyökerek révén képes érzéki tartalmat közvetíteni, sőt, odáig megy, hogy azok a gyökök, amelyek rokonságban állnak egymással, azonos dolgokat is fejeztek ki eredetileg.³⁷

Szilágyinál a B betűhöz és a barna színhez például a (gyerek- vagy bárány)sírás és a mély hangok kapcsolódnak, s ezzel együtt valamiféle komorság – amely a *gyerek* és a *bárány* vallásos konnotációit is magában foglalja –, míg az SZ-C-CS betűkhöz a magasabb, finomabb, csilingelő hanghatások és az ezüstösfehér színek kötődnek (cinkelábak, jég-xilofon, csont, ezüst, liliom), s ezek által a könnyedebb, kecsesebb jelenlét. Mindezek a hangutánzó szavak terén is megnyilvánulnak (brummog, csetten), illetve az alliterációk által létrejövő belső ritmus közvetítettsége révén: „mellbimbó barna [...] elbőgi magát egy bárány [...] Barázdában barna magvak. / Boronálják isten barmocskái. / Búzát, békességet.” (*tavas*) (Kiemelés: P. A.), s visszatér a harmadik versszakban, ahol a bőgésből már a hangszerre is asszociálhatunk a szó homonim alakja okán: „A bőgő is borral brummog,” (*ősz*) (Kiemelés: P. A.) Ez a sor különösen jól példázza a Szilágyi Domokossal kapcsolatban gyakran emlegetett zeneiséget, ám e versekben nemcsak a hangok, a színek is jelentéssé válnak: az őszben például a vörös, a bor színe dominál. Szilágyi Domokos *Táncol a sárga* című verse hasonlóképp játszik a színezttéziával és az alliterációval mint hangzással is, a nyolcsoros versben két helyen, ekképp: „brummog a barna, [...] fenyeged a fekete,”. A versben az alliteráció szerint kapcsolódik az ígéhez tartozó szín, miközben hangutánzó és hangulatkeltő hatása is van, az F mint fenyegető hang és a fekete mint fenyegető szín incidenciáját érzékelhetjük. A bőgő brummogása ismerős lehet Juhász Gyulától, a *Tápai lagzi* című 1928-as versből, amely így indul: „Brummog a bőgő, jaj, be furcsa hang, / Beléjekondul a repedt harang [...] Az ember medve, alszik és morog. / Benn emberek és künn komondorok.” – amely gyakori iskolapélda a hanghatások és hangulat versbeli elemezhetőségének demonstrálására. A vers hangutánzó szavai és ismétlődő verssorai révén a népies rigmushoz hasonlítja magát, az alliterációk funkciója azonban nem csupán innen közelíthető meg. A XX. század első felében Kassák Lajos szintén használta a szógyökerek vagy törímek versbeli szuggesztív technikáját, wag-

neri ihletettségre, ugyanis az *Eposz Wagner maszkjában* című 1912-es kötetben – amelyet a deszemiótizáció szempontjából szokás a magyar avantgárd első kötetének tartani – találhatunk erre példát a *Brrr... bum... bumbum... bum...* kezdősorú versben (a vers a kötet előtt már megjelent német fordításban!), amely próbálja minél inkább kiaknázni a hanghatások versbeli ábrázolásának lehetőségét. Wagner követve e versben is elsősorban az alliteráció mint hangutánzó effektus hozza létre az affektivitást: „Brrr... bum... bumbum... bum... / zokog az ég és zokog a föld / s a katonák táncolnak a halállal. / Ssssi...brrrum pa-pa-pa, bum bumm, / kerge kánkánt zenél a pokol tarackja.” (Kiemelés: P. A.) – sűrített képekkel, metaforával dolgozva az esztéta allegorizmusok helyett. Ez az alliterációs vers mégis kilóg az avantgárd felé mutató kötet többi Kassák-verse közül, éppen a fenti tulajdonsága miatt, hiszen ez alapján inkább expresszionistának vagy legfeljebb futuristának volna titulálható.

Wagner szerint az eltorzulásokat a hagyományos alliterációs verselési móddal, az ógermán törímtechnikával vagyunk képesek visszafejteni, erről Nagy Dániel hosszabban ír, épp egy B-alliterációs példát hozva a *Das Alte Atlilied*-ből („*Bhut gab mit dem Schwerte / sie dem Bett zu trinken.*”). (Kiemelés: P. A.) Nagy kifejti Wagner kapcsán, hogy a vezérmotívum (*Leitmotiv*) technika a *Stabreim* ideájából ered, s hogy maga Wagner is összekapcsolta a beszédhangok és a zenei hangnemek ősrökönségát: „valaminek a hangzása, mint pusztá érzéki tapasztalat, szorosan összekapcsolódik egy személy, tárgy vagy cselekvés ideájával, melyet egyrészt annak távollétében is képes felidézni, másrészt az érzékek számára hozzáférhető formában fedi fel a szereplők, tárgyak vagy cselekményes szituációk közötti rejtett viszonyokat. Ezek a személyek, dolgok és cselekvések közötti kapcsolatok (hasonlóságok és ellentétek) végül egész hálózatba rendeződnek és a monumentális *Ring*-tetralógia teljes szemantikai univerzumát ezek támasztják alá, másszóval a műalkotás kifejezőességének valamennyi elemét tartalmilag motiválttá teszik.”³⁸

A paronomázia Szilágyi versnégyesének végig az egyik fő, adjekciós alakzata, a folytonos ismétlődés jelentésképző effektussal bíró sajátossága. A versnégyesben a szavak, szókapcsolatok legtöbbször apró változtatásokkal térnek vissza, ezáltal finomítva az eredeti konnotáción. Az is előfordul, hogy az ismétlődő egység szó szerint megegyező az első előfordulással, azonban új kontextusa által újraértékelhetővé, új jelentéssel felruházhatóvá válik. Ilyen a ciklust nyitó és egyben záró mondat: „Megjöttél, kicsike? De meg ám.” Az ismétlés Vivaldira is jellemző, a dallam variálódva iterálódik, önmagának felelget. A *Tavas* és az *Ősz* dúrban szólal meg, mint már előkerült, az *Ősz* F-dúrba íródott Vivaldinál, ami az egyik legelőzékenyebb (*complaisance*) és nyugodtabb (*calm*) hangnem. Szilágyinál ugyanazt figyelhetjük meg a b hangok által, ami a Vivaldi-darabra is jellemző: a modális hangsorokhoz kötődő hangulat „átfolyik” *A tavasz* szonettjéből (E-dúr) *Az ősz* szonettjébe (F-dúr).

Vivaldinál folytonosan visszatérő ritornell-muzsika hallható, Szilágyinál pedig az ismétlődés a sor kancsal (belső) rímmel történő variálásával („szelíd, ami heves volt, / szelíd, ami havas lesz,”) és a párhuzamos–ellentételező szerkesztés által jelentkezik („szín születik, hal a fény. // A nap már esőben, / az eső esetlen.”).

Az *ősz* lassú brummogással indul, majd a második versszakban egészen álomszerűvé, lépéssé lassul a tempó a szemantika terén („Álmaimból virággá lépik / az

őszirózsa.”), ez a kvartina Vivaldinál is rendkívül lassú zenei tételben bontakozik ki (adagio molto), s itt is az álom motívuma szerepel e sorokban: „a vad nyárnak ki-ki nyugalommal álom- / adóját adogatja vissza”. Majd a versbeli mozgás sietőssé válik, az ábrázolt temporalitás felgyorsul: az idő fogy, a must gyorsan forr (ritmikusán, rövid és hosszú verslábak jambikus lejtésével: „a rövid időre, / amíg / a must s a csók kiforr.”). Vivaldinál szintén gyorsulást érzékelünk, nála a két tercina már egészében a gyors tétel része, így indul: „De a vadász kél, kerekedik reggel”, a szonett végére aztán nyugvópontra kerül a zaklatott vadászat: „lankad a vad már, páróját kiadja.” – a vadászat zenei toposzként általánosan gyors ritmussal, tempóval ábrázolódik.³⁹

Szilágyinál a tavasz vontatott, cirógatva, kérlelgetve érkezik, Vivaldi *Tavaszával* ellentétben, amely ujjongó madárdallal robban be, s az eső utáni frissesség, szellő, édes suttogás hozza, ami – zajos vidámság, életöröm – jellemző az E-dúrra.⁴⁰ Szilágyinál lassan melegszik az idő, lassan törli le könnyét a „kicsike”, így itt az első tizenegy sor Vivaldi művéhez képest lassabb hatást kelt (ez alól kivételt képez a hatodik sor: „vizek világgá vándorolnak, mint a szerelem,”), de az utolsó versszak itt is gyors: a fecskék szopránjával zárul, amely rögtön polifonikussá válik az erre kontrázó gólyák által: „Fecskék szopránja – nyitni-nyitni / Fállabas, kontrázó gólyák. / Nyakuk íve, mint a gordonkái.” – a hangutánzó *nyitni kék* idéződik itt fel (s Szabó Lőrinc tavaszi gyerekverse, a *Nyitnikék*), s azáltal, hogy ez a szókapcsolat a magas hangrendű I-É-keket szerepelteti, egy magasabb hangra asszociálhatunk (itt a Vivaldi-zenében egy magasabb hangfekvésű, szapora ritmusú rész szerepel), erre kontráznak, felelnek a gólyák kecsesebben, mélyebben. Másrészt ez a részlet az alaki hasonlóságra mutat rá az állat és a hangszer íve, nyaka között, s ezzel együtt arra, hogy a hangszernek is „teste” van, s értelmezhető, leírható a korporális metaforika tükrében. Továbbá szembehelyezhető egymással a két, hasonló alakú, hangot kiadni képes entitás lényegiségük és keletkezésük felől, hiszen az egyik a természet szülötte (gólya), a másik pedig mesterséges, ember alkotta tárgy, amely direkt módon hang kiadására, zenélésre készült (gordonka). A madarakra utalás többször megjelenik az olasz szonettekben, konkrét madárfaj azonban nincs mindig megnevezve (ekkor csak *Augei*, *Augelletti* formában szerepel, *A nyár* szonettben viszont ott a *Cucco* – ’kakukk’ és a *Tortorella* – ’gerle’), a fecskék a Rónai Mihály András által készített magyar fordításba kerülnek csupán bele: a nyarat „fecskék köszöntik vígan énekelve”, „s fecskéknek megjő friss zenére kedve.”, így itt Szilágyi vagy a fordításokra támaszkodott, vagy szabad asszociáció útján nevezte meg ő is az egyik versbeli madarát épp fecskéként. (Miután e tájegységen a tavasznak a fecske mindenki által ismert „hírnöke”, elterjedt szimbóluma, mindkettő elképzelhető.) A nyarat ábrázoló Szilágyi-versben a tempó „kaptatás”: ütemes, szaggatott haladást ír le a vers, a versbeli narratíva nőalakja levegőt kapkodva indul el: „kaptat / pufók madonna” – ez leképezi a Vivaldi-építkezést, ahol a zenében kifejezetten instruált, szaggatott sóhajok hangzanak fel, a tikkasztó nyári meleget imitálva: „tikkad a nyáj, az ember, ég a cserje, csak / a kakukk szól újra-újra olykor”. Ebből a fenti, dombról letekintő nézőpontból szemlélve Szilágyinál kitérő, s ezzel együtt felgyorsul a kép: a búzamezőket távolabbról, mint orgonáló tengereket látjuk: mind a mezők keresztjei – amelyek nyilván elgondolhatók a madonnával

együtt egy vallásszimbolikai értelmezés szerint is –, mind a tenger hullámai egy szabályos ritmikai ismétlődést ábrázolnak (ez kapcsolatba hozható azzal, ahogy Szabolcsi írja Vivaldiról: zenéje „foltban fogamzott forma és a hullámban felfogott dallam”).⁴¹ A Szilágyi-vers az első tercinában csendesül le, ahol nyugodt, kimért állóképeket látunk, szintén ismétlődő sorszerkesztéssel, az „egy véka arany” hullása háromszor jelenik meg, három igeidőben: múlt, jelen, jövő képében, ami a folytonosságot erősíti.

A *Télben*, amely itt a *Nyár* komplementere (de nem dúr-moll párja), ismét a gyors-lassú-gyors tételek egymásutánisága jellemző, azonban ez a másik három Vivaldi-sonettől eltérően, nem követi a szonett 8+6-os (vagy azon belül tagolódo) felosztását, itt kivételesen 4+2+8-as szerkezet szerepel. Az első kvartina mozgalmassága után az ötödik és hatodik sor megállásra, lassulásra készítet: „Húzódni tűzhöz, terített víg asztal mellé, / míg ott künn csak úgy szakad, délben –”, majd a hetedik sortól ismét felgyorsul s az utolsó nyolc sor összefüggő egységet alkot. Ez Szilágyinál megismétlődik: az első négy sor mutat valamiféle folyamatot, mozgást, de a fagyasztás által kimerevítődik a kép, majd az ötödik és hatodik sor már teljesen statikus: „A fák büszkén viselik / angóra lombjaikat.,” s utolsó nyolc sor itt is értelmezhető mozgalmal egészsként, ugyanis a kimerevített havas tájba belehelyeződnek az élőlények és a természet hangjai: szapora cinkelábak, csettenő xilofon, végül pedig megérkezik a várva várt „kicsike”.

Babits Mihály hasonlóképp ír a múltó őszi, azt a zenével és a borral összekapcsolva: „Elzengett az őszi boros ének.” (*Ősz és tavasz között*), s a tél (végé)ről pedig ez a vers is könnyedségre asszociál: „Pehely vagyok, olvadok a hóval, / Mely elfoly, mint a könny, elszáll, mint a sóhaj.” A fluiditás Szilágyinál (is) elsősorban a tavasz képében jelenik meg, amikor a víz körforgása során a szilárd halmazállapotból ismét folyékonyvá válik: a „vizek világgá vándorolnak”, s ezen kívül természetként az eső, emberiként a sírás, könny formájában van jelen. A könny a tél szakaszában gyönggyé fagy, a természet ciklikus halmazállapot-változását pedig a tájleíró képek és a tél zajai jelenítik meg (angóra lombok, jég-xilofon, ezüst jég, hópihe-szirom). Vivaldinál a *Tél* f-moll hegedűversenyének második tétele nyugalmat áraszt (elégikus szólóhegedű hallható), majd a hangszerek az eső hangját imitálják: az esőcseppek kopogását, a természet zaját a húrok pengetése érzékelteti. Az asszociatív építkezés Szilágyinál, mint már kiderült, nemcsak szemantikai, hanem fonetika szinten is működik: *esőben* (mint esés közben) – *eső* (leesik / csapadék) – *esetlen; szem – szerelem; heves – havas; világgá – virággá* stb. Ilyen a sírás motívuma is, amely a szem mint látás, tisztánlátás képével, s ezáltal a kék színnel végigvonul a cikluson: a *bőg(ő)*ben benne van a *bőg*, továbbá ott a *könny – víz – tenger – eső – csecsemő – sírás – szem* motívumrendszere, s a *bárány* is elbőgi magát (ahelyett, hogy bégetne). A könnyek gyönggyé fagytak, ami nemcsak alaki hasonlóság (a leeső könnycsepp formájából gyöngy válik), hanem hangzásbeli is: a *könny – gyöngy* egymás asszonánc rímpárjai.

Az alliterációk nemcsak a b hangoknál jelennek meg, s gyakoriak a paronomázia vagy figura etimologica alakzatok is: a *vizek világgá vándorolnak – virággá lépik* és a *szagtalan-szigorú-szép liliom* szöveghelyeken is visszatérnek. Utóbbi kiegészítő sor, amely zárójeles közbeékelés a (*tél*) című szonettben, nem a versből

kiszólásért vagy a versegység megszakításának okáért van jelen, inkább az akusztikai hatás támogatásáért és az antropomorfként ábrázolt nőalak (?) minél pontosabb körülhatárolásaképp szerepel.

A tél bezárkózásként, az emberi élet egyes periódusainak zárásaképp és az alkotás csúcsaként is felfogható, ám Szilágyinál az évszakok folyamatos egymásba fonódása mint a természet körforgása, az öröklét jelképe jelenik meg. Szilágyi ennek érzékeltetésére keretes szerkezetet hoz létre azáltal, hogy a (*négy szonett*) első versmondátát megismétli, ugyanez lesz az utolsó szonett zárósora is, emiatt folyamatosan egymásba olvashatóvá, ciklikussá válik a vers (épp úgy, mint a Vivaldimű a tempó felől): „Megjöttél kicsike. De meg ám.” Az első sorban a megérkezés egy várva várt örömhír, amely könnyel, mosollyal, cirógatással – azaz a taktilis észlelésre gyakorolt, szándékolt hatással történik, a „kicsike” megszólítás és e tapintásra vonatkozó érintkezés által nyilvánvalóvá válik, hogy a megszólított megszemélyesített: teste van, amely tapintható, simogatható, ám mind a megszólító, mind a megszólított kiléte ismeretlen. A nyitó sor a becézés által ugyanakkor személyes, intim viszonyba helyezi magát a megszólítottal, de ez a személyesség nem bomlik ki pontosabban behatárolt viszonyra sem az első, sem a többi szonettben.⁴²

Az első Szilágyi-szonett elején még kevésbé érvényesülnek a hangeffektusok, inkább a vizualitás dominál. A vers kezdetekor nem tudjuk, hogy a természet csendjét megtörő sírás báránytól vagy csecsemőtől származik-e, csak azt érzékeljük, hogy a natúra csendes növényvilágához hozzárendelődött lakója: az ember/állat is. Az utolsó versszak megtelik zenével, a természet a zárótercinára telítődött az élőlények hangjával: a költöző madarakéval, akik a tavasz első hírnökei: golyák és fecskék. Az alkonyat, azaz a naplemente során „Lassan kékre sül az ég,” – bár elsőre annak tűnhet, ez nem oximoron, itt ugyanis nem a kék színre, hanem inkább a vörösre, nyers hússzínre kell gondolnunk (a kékre sütés a véresre sütéshez hasonlót jelent a gasztronómiai szaknyelvben). Mivel tehát itt a piros egy árnyalata idéződik meg, nem minősül ismétlésnek a második kvartina első sorában, az „ég kék” kijelentés, más színre utal, talán épp ezért kap magyarázatot is (mintha az előző ellenében rászorulna): kék, azaz „mint a szeme valakinek”. A szem elsősorban szoláris jelkép, a kék szem pedig egyszerre metaforizálja a hideg és a meleg színeket, mindemellett a kék a végtelenség szimbóluma, a tenger és víz színe is – a víz mindegyik versben szerepet kap, összekapcsolódva a sírás motívumával. Az ég az első szonettben a rózsaszínes, mellbimbó-barna alkonyatból bomlik ki, így jutunk el a második szonettbe, amelyben a sárga vagy arany és a fekete dominál, majd az ősz és a tél következik, ami a szonettekben is színtelenebb, fénytelenebb lesz. Az őszben még jelen van a vörös vagy a barna, hiszen ez a bor, a rózsza, a nap és a szerelem színe, de már halványodik, fehér (*havas*) lesz: „szelíd, ami havas lesz, / szín születik, hal a fény.” Az utolsó versszakban, a téiben pedig már csak a *fehér* és az *átlátszó* szerepel: *fehér könny, fényes gyöngy, hótakaró, jég, ezüst, csont, tejút* stb. A sárga vagy arany szín Vivaldinál csupán a villámok és a búza kapcsán merül fel, Szilágyinál azonban a (*nyár*) című szonettben a domb, a búzaföld és a véka arany szemben áll a szurokkal. Az arany lehullása, mint valami maradandó, dicső elmúlása az élőlények mulandóságát s az idő múlását, körforgását jelképezi (továbbá a naponta felkelő és lenyugvó nap szimbólumaként is értel-

mezhető s ezáltal a szurok pedig az éjszaka sötétjét jelképezné), de az utolsó tercina tekintetében elszalasztást is jelenthet: „sorbaállunk / szurokért”, miközben az aranyat elveszejtjük. A szurokról a szurokra mint gyógyfűre is asszociálhatunk (vadmajoránna, oregano, fekete gyopár), ez a festőnövény – amelyet a középkori bőr- és textilfestők is használtak már – önmagában narancsvörös színre fest: a feketéből képes narancsvöröset csinálni, ahogy az éjszaka is képes átadni a helyét a narancsvörös nap(pal)nak a nyári pirkadatkor.

A színek és a világos-sötét árnyalatok érzékelése a látásért felelős érzékszervünkhöz, a szemhez, illetve az agyhoz kapcsolódik: a vers elején a szem nyitva van, s kék, azaz nyitott, érdeklődő és végtelen, a versciklus utolsó darabjában viszont már a nemlátás, a szem lefogása ábrázolódik, ahogy az előző három versben megjelenített színek is teljesen kifakulnak téli átlátszó-fehérré.

A vizuális és auditív elemek mellett eltöri a többi érzékeléshez kapcsolódó nyelvi példák jelenléte a versekben, az olfaktív elemek például hiányoznak, kizárólag negatív kontextusban jelennek meg: a lilium „szagtalan-szigorú-szép”. A gusztatív (íz)érezékelés is ilyen: az egyetlen helyen, ahol szóba kerülhetne, az evés, ízérezékelés helyett a falás – mint az ízleléssel nem törődő, gyors, állati táplálkozás metaforája – szerepel. A taktilis érzékelés ezeknél kicsit erőteljesebb, hangsúlyossá válik ugyanis a kéz gesztikulációja a cirógatás, a szem lefogása stb. által, amelyek révén egy intim viszony is kirajzolódhat a ciklusban szereplő megszólított és megszólító között, amennyiben a verset az antropomorfizáció felől, az emberi viszonyokra vetítve próbáljuk értelmezni. Az öt érzékszervünk közül viszont összeségében a vizualitás és a hanghatások kerülnek túlsúlyba Szilágyi (*négy szonett*)jében. A Szilágyi-életműben egyébként is kiemelkedőnek látszik a zenei hatás, a hangok gyakran természeti képekkel összekapcsolódva képződnek meg: „a természet zenévé szerveződik / figyeljetek / hangjaira” – szól a *Bartók Amerikában* című vers néhány sora.

A (*négy szonett*) tehát megidézi a mottójául választott Vivaldi-kompozíciót mind tartalmilag, mind a forma szempontjából, sőt olyan fokú korrespondencia érzékelhető, hogy a Vivaldi-sonettek és hegedűversenyek újraírása egyfajta mediális transzformációként is értelmezhetővé válik, hiszen ez a mű felveti nemcsak a nyelvek, de a médiumok közötti fordíthatóság kérdését is. A hanghatások és hangulatok költészetbeli színrevitele egyúttal nemcsak a hallószervünket, de a vizuális érzékelésünket is igénybe veszi, folytonos színesztéziás komponenseivel. Mint ahogy Vivaldi a barokk hangulat komponistájaként „hű marad a nagy formákhoz [...] nem teremt új, apró formát, hanem más értelmet ad a meglévő nagynak”⁷⁴³ – Szilágyi is új jelentéssel ruházza fel a régi formá(ka)t. S mindeközben lírájában a minuciózus, jelentéktelennek tűnő részletek is meghatározóvá válnak, miként a *Hétmérföldes csizmában* olvasható: „Külön szem kellett minden színre, / külön fül minden neszre-zajra”, ugyanakkor a zene „érzékiséggé oldódott festészet”-ként és költészetként is értelmezhetővé válik.

JEGYZETEK

Az írás az MTA–ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák (TKI01241)* projektjének keretében jött létre.

1. Szilágyi Domokos, *A láz enciklopédiája*, Irodalmi Kiadó, Bukarest, 1967.
2. Pomogáts Béla, *Lázadás és tragikum. Szilágyi Domokos verseiről*, Parnasszus, 2003/4, 76.
3. Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Bp., 1993, 130.
4. Kántor Lajos – Láng Gusztáv, *Romániai magyar irodalom 1944–1970*, Kriterion, Bukarest, 1973. 150–152.
5. Kántor Lajos, *Ki vagy te, Szilágyi Domokos?*, Balassi, Bp., 1993, 57.
6. Mít ér az alkotás, ha „– pucér füleknek szól,”; „Komponálni? lehet még? / de hát az ember dolgozik.”; „megértik-e, mennyire megérte / kimondani az óriás keserőséget úgy, / hogy a legtörpébb is értse?!”; „Vigasztal-e, ha szükségszerűen pazarlod magad?” stb.
7. Pomogáts Béla, *Nyugtalanságok egyensúlya* = Uő., *Noé bárkája*, Széphalom, Bp., 1991, 202.
8. Széles Klára, *A versszerkesztés rendbonyoltságai* = Uő., *Szeged–Kolozsvár 1955–1992*, Pesti Szalon, Bp., 1993, 50.
9. Bogdán László [Bogdán László – Tömörny Péter], *Tanúskodás. Párbeszéd Sz. D. Sajtóterkeztet című kötetéről*, Igaz Szó, 1972/8, 293.
10. Cs. Gyimesi Éva, *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai értelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990, 45.
11. *Visszavont remény. Sz. D. levelei Méliusz Józsefhez*, szerk. Ágoston Vilmos, Szépirodalmi, Bp., 1990, 170.
12. Szilágyi költészetét foglalkoztatta a líra határvonalának kiterjeszhetősége, experimentalizmusának lehetőség, azaz a hagyományos értelemben vett művészeti ágak (újra)összekapcsolásának megteremthetősége a költészet vizualitáshoz (vizuális költészet, kalligram stb.) és hang(zás)hoz (hangköltészet, fonikus líra stb.) történő közelítése révén. A vizualitás a lejegyzett verseknél könnyebben nyomon követhető (ismerjük például Szilágyi betűkollázsát, Vörösmarty-palimpszesztjét vagy a *Haláltánc-szvitet*), de költészetének legalább ennyi helyén észlelhető a zeneiség is, a hang vagy a zenei utalásrendszer direkt/bújtatott feltűnése. Művei között találhatók egészen explicit példák is: zsoltárok, balladák, rekviem, szvit, ekloga és egyéb kevert műfajú „hangzó” lírai szövegek, sőt, külön kötet is: a *Pimpárpáre (Vers és muzsika gyermekeknek)*, amely Vermesy Péterrel közösen készült. A *Mese a vadászó királyfihoz* című meseátírat megzenésítésén pedig Szalay Zoltán zeneszerzővel dolgozott együtt. Szilágyi T. S. Eliot versfordításainak lektora és a költő tisztelője volt, Eliot többször értekezett a költészet hangzóságáról, például *A költészet zenéje* című esszéjében (1942).
13. A vers, a Szilágyi-líra más darabjaira is jellemzően, a technikai fejlődést ábrázoló szavakat is használ, lásd „gőzturbinás fotonrakéta”, máskor biológiai szakszavakat említ (mikróba, lizozim, demencia stb.).
14. Lásd a hasonló című verset: Tandori Dezső, *In memoriam Antonio Vivaldi*.
15. Pintér Tibor, *Sonnetto és concerto. A négy évszak öt olvasata*, Muzsika, 1998/2, 23. <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00002/1480.html>
16. *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invention*e címen, 8-as opus számmal jelent meg a tizenkét zeneművet tartalmazó sorozat Amszterdamban, 1725-ben. Ennek első darabja *A négy évszak* címen ismert hegedűciklus. (A „cimento” jelentése: küzdelem, kísérlet, próba, vizsgálat.)
17. Pintér Tibor, *Sonnetto és concerto*, 23.
18. Walter Kolneder, *Vivaldi*, Gondolat, Bp., 1982, 159–161.
19. A Vivaldi-sonettek fordítását minden esetben Rónai Mihály Andrásról idézem.
20. A mű keletkezéstörténetéhez hozzátartozik még egy médium: a versek ugyanis festmények inspirálására készültek, Marco Ricci négy, évszakokat ábrázoló képének hatására. Továbbá megemlítendő az olasz költészeti hatás (és az akkor Velencében jelenlévő keleti hatás) is.
21. Maga az *abszolút zene* fogalom viszonylag későn alakult ki – mint Dahlhaus kimutatja, 1846-ban, Wagnernél olvashatunk róla, s nem Eduard Hanslick 1854-es, *A zenei szép* című művében, mint az korábban köztudottá vált. Erről lásd Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*, ford. Zoltai Dénes, Typotex, Bp., 2004.
22. G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások III*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Bp., 103.
23. Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*, ford. Zoltai Dénes, Typotex, Bp., 2004, 15.

24. Eduard Hanslick, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*, ford. Csobó Péter György, Typotex, Bp., 2007, 28.
25. Zolnai Béla, *A látható nyelv* (Eredeti megjelenés: Minerva Könyvtár 3., 1926), Replika, <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/3334/24zolna.htm>
26. Pándi Marianne, *Hangversenykalauz. II. Versenyművek*, Zeneműkiadó, Bp., 1973, 302.
27. Szabolcsi Bence, *Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig*, Zeneműkiadó, Bp., 1982, 38. és 42.
28. Szabolcsi, *Európai virradat*, 43.
29. Berger szerint a barokk zene középkori eredetű, ciklikus gondolkodást ábrázoló zene, amelyet majd a bécsi klasszika vált fel: szerinte Bach zenéje polifon és ciklikus, míg Mozarté szonátaelvű és lineáris. Az évszakai váltakozása mint ciklikus téma tehát kézenfekvő barokk zenei alapanyagának mutatkozik. A barokk zene kapcsán lásd Karol Berger *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. (University of California Press, Berkeley, 2007) című könyvét, amelyre Nagy Dániel hívta fel a figyelmemet.
30. Az egyes hangnemek karakterének affektivitása Christian Schubart *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) című művének leírásaiban is megtalálható. Ennek egy kivonata érhető itt el Rita Steblin fordításában (*History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, UMI Research Press, 1983): <http://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>. A következőkben erre utalok a hangnemek kapcsán.
31. Olasz eredetű strofaforma: három sorból áll, *axa* rímképlettel.
32. Michael Talbot, *Olasz barokk mesterek*, Editio musica, Bp., 1990, 108–110.
33. „Paraszt ünnepli tánccal, cimbalommal / vidám szüretjét – és nyakalva cifra / kedvébe' Bacchus kelyhét, bizalommal / ki-ki magát már asztal alá issza.” – szól az első versszak Rónai Mihály fordításában.
34. A *Négy évszaka* zenei ritmusa, tempója felől tehát így írható le: I. Allegro (8) + Largo (3) + Allegro (3); II. Allegro non molto – Allegro (8) + Adagio e piano – Presto e forte (3) + Presto (3); III. Allegro (4) + Adagio molto (4) + Allegro (6); IV. Allegro non molto (4) + Largo (2) + Allegro (8).
35. Richard Wagner, *Költészet és Zene a jövő drámájában. Opera és Dráma III rész*, ford. Fischer Sándor, Zeneműkiadó, Bp., 1983, 51.
36. *Uo.*, 51–52.
37. *Uo.*, 72.
38. Nagy Dániel, *Saussure kontra Wagner. Arbitralitás és motiváció a nyelvben és a poétikában*. Lásd jelen lapszámunkat. 78-89.
39. A motívumról részletesen lásd Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
40. „Noisy shouts of joy, laughing pleasure and not yet complete, full delight lies in E Major.” Lásd Christian Schubart *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) című művének leírásaiban. Ennek egy kivonata érhető itt el Rita Steblin fordításában (*History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, UMI Research Press, 1983), <http://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>
41. Szabolcsi, *Európai virradat*, 47.
42. A „Kitalálta a halált”-sorhoz lásd Juhász Ferenc: *A titokderengés hajnala* („nem tudja Isten mit csinál, minek csinálta az egészet, / ha kitalálta a halált mért e rohadt bolygó-enyészet”). A *kicsikém* kifejezés pedig megjelenik Szilágyi *Két idilljében* is (*Őszi idill, Tavaszi idill*, 1968) ekképp: „Jöj ki a rétre, Chloé”, s így zárul a második egy pentameter sorral: „[...] Bársonyos est születik, / bíborban születik, minekünk, kicsikém – no, babusgasd / hercegi, szép csecsemőnk. – ◡ ◡ / – ◡ ◡ / –”.
43. Szabolcsi, *Európai virradat*, 44.