

## CONCERTO ZONGORÁRA ÉS CIVILIZÁCIÓRA

*Nagy Dániel*

nagydaniel.pecs87@gmail.com

### **Kapitány Gábor: *Mozart: d-moll zongoraverseny.* Gondolat Kiadó, Budapest, 2017.**

A kanadai zenetudós, Jean-Jacques Nattiez szerint Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című monumentális regényciklusának végén a Narrátor arra a felismerésre jut, hogy a zene szolgálhat az irodalmat megváltó „utópisztikus modellként”. Noha Nattiez Proust értelmezése kapcsán alighanem joggal vethető fel, hogy a közmondásos szentekhez hasonlóan a kanadai kutatónak is maga – vagyis saját szűkebb szakterülete – felé hajlik a keze, a különböző európai irodalmi tradíciók akárcsak felületes ismeretében is nehezen vitatható, hogy az irodalmi elbeszélés zenei formához hasonlatos strukturálásának eszményképe évszázadok óta jelen van a nyugati irodalomban. Diderot *Rameau unokaöccse* című szatírjától (1762–73) Huxley *Pont és ellenpontján* (1928) át Anthony Burgess négytétéles *Napoleon Symphony*-áig (1974), és azóta is rengetegen próbálkoztak a verbális történetmesélés kvázi zenei formába öntésével. Magyar nyelven a legutóbbi ilyen kísérlet Kapitány Gábor nevéhez fűződik.

A szerző regényíróként valószínűleg kevesek számára ismert, jómagam is csupán a tavaly megjelent kötete révén találkoztam vele ebben a minőségben, noha feleségével, Ágnessel közös, igen nagyszámú publikációban testet öltő tudományos munkásságát már régebb óta ismertem, sőt néhány éve egy általuk tartott egyetemi kurzuson is volt alkalmam hallgatóként részt venni. Kapitány Gábor tehát Széchenyi-díjas szociológusként és kulturális antropológusként, a modern társadalomban élő mítoszok és az azokat megtestesítő szimbólumok elismert kutatójaként vágott bele abba a cseppet sem kis feladatba, hogy regényben tükrözzön vissza egy konkrét zeneművet, Mozart K. 466-os d-moll zongoraversenyét.

Noha valóban nem ritka, hogy elbeszélők zenei struktúrák irodalmi rekonstruálásával kísérleteznek, korántsem tekinthető azonban tipikusnak, hogy a szerző teljes egészében egy ténylegesen létező darab (sőt egy konkrét interpretáció, jelen esetben Szvjatoszlav Richteré) parafrázisának megalkotását tűzi ki célul. Kapitány kötete azonban éppen erre vállalkozik. A műfaj kétségkívül szokatlan ugyan, ám ha például Lisztnek a Byron, Hugo, Shakespeare, Goethe vagy épp Raffaello és Michelangelo egyes művei által inspirált kompozícióit érvényes műalkotásnak tekintjük, akkor Kapitány regényének alapkonceptiója ellen sem nagyon lehet elvi kifogásunk.

A versenymű három tételének megfelelően a regény három fejezetből áll, ezek azonban nem utalnak közvetlenül Mozart művére, hanem a nagy francia forradalom ismert hármas jelszava (Szabadság, Egyenlőség, Testvériség) után kapták címüket, méghozzá a szokásostól

eltérő *Liberté*, *Fraternité*, *Égalité* sorrendben. Természetesen a szerző ezzel egyáltalán nem állítja, hogy Mozart darabja az 1789-es franciaországi eseményekre utaló kvázi „programzene” volna, hiszen az első fejezet bevezető megjegyzéséből is kiderül, hogy a zenemű 1785 februárjában keletkezett, kis híján négy és fél évvel a Bastille nevezetes ostroma előtt. A bécsi klasszika moll hangnemű darabjaiban gyakorta ott bujkáló, zenetörténészek által *Sturm und Drang*-nak nevezett preromantikus hangvétel jelenléte a szóban forgó versenyműben (különösen az első, s kisebb mértékben a harmadik tételben) azonban véleményem szerint indokoltá teszi a forradalmi asszociációt. Ráadásul még zenész, vagy zenetörténész szemmel olvasva sem szabad megfeledkeznünk róla, hogy Kapitány regénye nem elemzés, vagy műértelmezés, hanem irodalmi alkotás, egy csaknem két évszázaddal a komponista után született író szövege, mely egy minden ízében 21. századi szerzői én gondolatait és a zene által keltett benyomásait közli olvasójával. Sosem tudjuk meg, vajon Mozart 1785-ben érezhette-e a fennálló európai rend végének kezdetét jelentő Nagy Forradalom előszelét, ám a regény élvezete és értelmezése szempontjából ez egyáltalán nem is releváns. Mi, mai olvasók tudjuk, mik történtek a d-moll koncert komponálása után négy évvel (meg persze az azóta eltelt több mint kétszáz esztendő során), a szöveg pedig alaposan rá is játszik erre a tudásra.

Az első, *Liberté* címet viselő fejezet cselekménye feltételezhetően az 1780-as években játszódik Bécsben és annak környékén. Mozart versenyművéhez hasonlóan a regényben is a „nyitótétel” a legnagyobb terjedelmű, és mind a cselekmény idejében, mind tematikájában itt vagyunk legközelebb a forradalomhoz. A fejezet cselekményvezetése az én szememben kevésbé a mozarti textúrát, sokkal inkább valamilyen bonyolult polifon zenei szövetet idéz, az egymástól kauzalitás szempontjából független cselekményszálak rendkívül komplex módon fonódnak össze. Az események rövid, általában legfeljebb féloldalmi terjedelmű bekezdésekben elbeszélve követik egymást, valamennyi új szakasz kezdetén egy újabb „szólam” kerül előtérbe. Miben emlékeztet tehát ez a próza Mozart szonátaformában íródott tételére? Érzésem szerint leginkább a kiélezett kontrasztok, a radikálisan különböző gondolatok határozott szembeállítására rokonítja leginkább Kapitány regényfejezetének narratív technikáját Mozart versenyművének egyszerre kifinomult és szenvedélyes hangvételű nyitótételével. Egy klasszikus versenymű esetében a legnyilvánvalóbb oppozíció természetesen a szólóhangszer és a zenekar szembeállítása, valamint azt se feledjük, hogy a zenei forma szintjén is éppen a szonátaforma épül leginkább a különböző témák, illetve hangnemek drámai és strukturális kontrasztjára. Mozart nyitótételében a rá jellemző eleganciával aknázza ki e szembeállításokban rejlő zenei lehetőségeket, Kapitány szövege pedig a fogalmak, a témák, az irodalmi jelentést megalapozó szemantikai kategóriák között feszülő ellentétek „felszínre hozása” révén kívánja elérni ugyanezt a hatást. Ennek legnyilvánvalóbb cselekményesítése az idők kezdete óta harcban álló Angyal és Démon vetélkedésének ismételt felbukkanása, de hasonlóan különös hangsúlyt kap a szövegben az egymással szembeszegülő akaratok motívuma is, az említett természetfeletti lényeken túl az ugyanazért a lányért epekedő két férfi (László és Amadé), vagy a balettszínpad női és férfi szólótáncosainak képében. A szöveg további alapvető jelentésbeli oppozíciókat is rendkívül erőteljesen tematizál, például a szabadság és elnyomás, élet és halál, halhatatlanság és halandóság, civilizáció és természet, vagy éppen az öregség és fiatalság ellentéte konkrétan felvetődik a szereplők gondolataiban vagy a narrátor kommentárjaiban. Rieux doktor elmélkedése pedig egy adott ponton, az *egyenlőtlenség* problémaként való azonosításával egy későbbi „tétel” témáját is előrevetíti.

A regény második fejezete, Mozart gyönyörű B-dúr „románca” megfelelőjeként a *Fraternité* (Testvériség) címet viseli. Ezen a ponton tér el a szerző a három fogalom megszokott sorrendjétől, valószínűleg azért, mert az *Égalité* téma kevésbé illett volna a zongoraverseny lírai középső tételéhez. A cselekmény történelmi időbeliségét tekintve az első fejezethez képest visszafelé haladunk, maga az elbeszélő hang adja tudunkra, hogy ezúttal 1690 körül járunk, tehát a Magyarország és a Balkán törököktől való visszafoglalását célzó háború

idején, valahol a vidéki Ausztriában. Az elbeszélő forma az első fejezethez hasonlóan itt is váltakozva előtérbe kerülő független cselekményszálakra épül, azonban ezúttal valamelyest kevesebb van, a váltások kevésbé élesek, és az egyes elbeszélte eseménysorozatokon belüli konfliktusok sincsenek olyannyira kiélezve, mint a korábbiakban. A fejezet hangulata a *Liberté* fejezet zaklatott, időnként tumultuózus hatást keltő narrációjához képest határozottan nyugodtabb, nagyon erősen nosztalgikus hatást kelt, kétségkívül hasonlóan Mozart darabjához, ahol a drámai Allegrót lírai lassú tétel követi. Még azt is megkockáztatnám, hogy noha az elbeszélte események között egyértelműen tragikusak is vannak, helyenként mégis valamiféle idilli derű hatja át ezt a fejezetet, de persze lehet, hogy ezt csak a Mozart-élmény mondatja velem. A fejezet felsorakoztatja a forradalmak előtti európai társadalmak valamennyi fontosabb rétegét (nemesek, fő- és alsópapság, parasztok, polgárok), valamint a térképfestő, és különösen a padlásszobájukban egy földgömb segítségével képzeletben utazgató apa és kislánya alakjain keresztül a hősei által ismert egész világot bemutatja. A *testvériség* témája közvetlenül leginkább az előkelő származású háromgyermekes anya, Célimène figurája révén jelenik meg, aki magában elmélkedik a kérdésről, és – ugyan leheletnyi arisztokratikus paternalizmussal vegyítve – gyermekeit is az emberek testvériségének eszméjére oktatja, sőt a püspök is arra inti beszélgetőtársát, a papot, hogy „legyen türelemmel testvérei iránt.” A testvériség kérdése azonban nem csak ebben az inkluzív értelemben jelenik meg a fejezet során, amikor ismeretlenek meggyilkolják a süketnéma parasztlányt, Marthát, a falusiak egyből a törökökre gyanakszanak, és éjszaka egymáshoz ösztönösen közelebb húzódva minden korábbinál jobban érzik, mi az, hogy „testvér”. Célimène azonban végül arra a következtetésre jut, hogy „minden gyűlöletnél erősebb a szeretet”, némileg utópisztikus aurába vonva ezáltal a regény „lassú tételét”.

A harmadik fejezet (*Égalité*), Mozart d-mollban induló, de D-dúrban befejeződő mozgalmas rondójának pendant-ja, az európai civilizáció egy még korábbi korszakának díszletei között játszódik, a reneszánsz Itália egyik városába (Firenzébe?) röpíti vissza az olvasót. Az ezúttal egyetlen szálon futó cselekmény főhőse egy muzsikos, az idős orgonista, Orlando di Lasso (vagy Lassalo) mester, aki azonban a narrátor szíves tájékoztatása szerint nem tévesztendő össze a hasonló nevű, 16. században élt németalföldi születésű komponistával. Mivel a történet idején 78 esztendő Orlando mester a szöveg szerint 18 évvel idősebb kollégájánál, Guillaume Dufaynál, a régizenében járatos olvasók kiszámíthatják, hogy valamikor 1455 és 1460 között járhatunk, legalábbis az általunk ismert történelmi múltban, melyről persze nem tudjuk meg pontosan, hogyan viszonyul a regény fiktív világához. Az első fejezet élesen egymásnak feszülő oppozíciói itt mintha feloldódnának, az összhangzás törvényein elmélkedő Orlando mester arra a következtetésre jut, hogy Isten világában nincs jó és rossz, szép és rút, csak *rend* van – az ő feladata pedig éppen az, hogy ezt a rendet szolgálja a zenéjével. Az első „tételben” felbukkanó Angyal és Démon ezúttal szintén összevonva, egyetlen komplex figura, Puck alakjában jelenik/jelennek meg. A zene valójában éppen itt az utolsó fejezetben tematizálódik közvetlen módon, az *egyenlőség* princípiumaként metafizikai és társadalmi síkon egyaránt. Orlando mester Szent Cecília makulátlan, isteni szépségét dicsőítő muzsikájában a különböző hangok és szólamok egytől egyig a nagyobb egész egyenlő részei, ráadásul az orgonista művei makacs ellenállást tanúsítanak a városi előkelők által áhított arisztokratikus, reprezentatív funkcióval szemben. Orlando eszméje az, hogy a zene legyen mindenkié, s dallamait ennek megfelelően az utcán is dúdolják a nép „egyszerű” fiai, a hatalmasok nem kis bosszúságára. A muzsikos szerint az emberek végső soron két szempontból egyenlők, a halálban és Szent Cecília tekintete előtt. Az elbeszélés és a zene kapcsolatát illetően a mozarti rondóformát véleményem szerint Kapitánynál a cselekmény terei képezik le. Orlando mesterrel a fejezet kezdetén kis tetőtéri lakásában ismerkedünk meg, melynek ablakából az idős orgonista éppen rálát a főtérre, a fejezet során azonban hősünk több ízben is elhagyja hitelezői jóvoltából igencsak szegényes berendezésűvé váló hajlékát, hogy gondolataiba merülve a város

különböző közterületein kószáljon. A lakás és a külvilág narratív terei közötti váltások elrendezése engem személy szerint legalábbis kifejezetten emlékeztet egy klasszikus, témából és epizódokból álló rondóformára.

Zárásként kézenfekvőnek tűnne összegezve értékelni, vajon Kapitány Gábor szövege mennyiben képes adekvát módon reprezentálni Mozart zongoraversenyét, mennyire sikeresen kódolja át a zene megfoghatatlan „tartalmát” az elbeszélés médiumába. Jelen esetben azonban úgy érzem, leghelyesebb volna a viccbeli rabbihoz hasonlóan kérdésre kérdéssel felelni: szükséges-e vajon egy másik műalkotás jóváhagyása ahhoz, hogy bármely műalkotást önmagában érvényesnek, hitelesnek ismerjünk el? A valódi kérdés tehát azt hiszem nem az, hogy mennyiben felel meg a szöveg Mozartnak, hanem hogy mennyiben felel meg a mai (és talán jövőbeli) olvasónak, aki adott esetben e sorok írójához hasonlóan szereti Mozartot. Amennyiben Kapitány regényének más zenekedvelő olvasói szintén izgalmas kalandként élik meg akár Richter interpretációjának meghallgatása után, akár anélkül a zenei formára nyitott szemmel (füllel?) olvasni a szöveget, s olvasás után esetleg örömmel hallgatják meg újra, talán egy egészen kicsit más füllel Mozart remekművét, akkor azt hiszem, egyetértenek velem abban, hogy volt az irodalomban egy éppen erre a szövegre váró „fölső hely”.