

Kodály

Mikoron már a sírásók jártak,
s a gyávák rendre halálra váltak,
meg-meginogtak szintén a bátrak,
mikoron nyelvé és torok már kiszáradt,

tetőgerendánk roskadt recsegve,
ablakainkat jég ökle verte,
sovány falatunk iszonyat ette,
sőt gyakran azt is szájunkból kivette,

mikoron a jó, erős bizalmat,
a bennünk élőt úgyis, ha hallgat,
nem bírták szóra semmi hatalmak,
s kötél adott vagy vándorbot nyugalmat:

a háborgónak, némán nyögőnek
fülébe vágott mentőn az ének,
hangja a kinnak, hangja az éjnek,
a sarjú kedvnek, a makacs reménynek;

fülébe vágott forrón a hangod,
kiálthatott már, aki szorongott,
nevén nevezted benne a gondot,
előtte mondtad, amit végre mondott.

És lett az ország országnyi zengő,
hangos liget, nagy mesebeli erdő,
s akár ujjongó, akár kesergő,
támadt szavad rá, erre, arra kellő;

támadt szavad rá borús, virágos,
szelíd-zúgású és áradásos:
csöng a gyerekszáj, dobban a táncos,
harsan a Psalmus, mesél Hány János;

harsan, mesél, csöng örökre most már,
mert véghezvitted, amibe fogtál,
s úgy mentél el, hogy megállapodtál
a múlthatatlan fényű csillagoknál.

Péczy László

Csorba Győző Kodály című versének zenei világa

Előjáróban néhány megállapítást kell tennünk a *vers zeneiségéről*, arról, milyen módon használjuk a zeneiség megjelölését a verssel kapcsolatban, amelynek más az anyaga, mint a zenéé. Ez igaz, a kétféle zeneiséget nem lehet azonosítani, de tegyük mindjárt hozzá: éles határvonalat sem lehet a kettő közé húzni, hiszen mindkettőben beszélünk nyomatékról, időtartamról, prozódia-
ról, ütemről, tempóról, dinamikáról, dallamról, hogy csak a leglényegesebbeket említsem. Sőt az elemek legtöbbször a nem költői nyelvben is fellelhető, ott van hétköznapi beszédünkben is.

Másik kérdésünk a vers zeneiségével kapcsolatban: milyen helyet foglal el a vers egészében? Talán nem szükséges külön bizonyítani, hogy lényegeset, amit Fónagy Iván így fejez ki: „Ha a zene elhallgat, a költemény meglepően elszegényül.” (A költői nyelv hangtanából. Bp., 1959.) László Zsigmond pedig A rím varázsa (Bp., 1972.) című könyvében ezt írja: „De aligha mellőzheti a költő múlthatatlan anyaga, a nyelv eufóniájának parancsát.” Majd: „Ennek a hangérzéknek-érzékenységnek követelménye alól aligha menthető fel a költő.” A zeneiség mértékére nézve megállapítjuk: ahogy a zeneiség hiánya a vers elszegényedését jelenti, ugyanúgy a művészi érték rovására megy a vele való virtuóz játék is, amely

nem kevésbé bontja meg a tartalom és a forma harmóniáját, mint a másik egyensúly-eltolódás.

Végül le kell szögeznünk, hogy miként az érzelmeket kifejező zene nyelvét nem lehet logikai síkra áttenni, kivéve a programzenét, de azt is csak bizonyos mértékben, ugyanúgy a vers zenei elemei sem logikai úton informálnak a tartalomról, hanem mintegy második szólamként a fogalmi közlés megkerülésével (bár attól nem elszakadva), éppen ezért nem pontosan körvonalazva fejezik ki azt, hanem csak utalnak rá, megsejtetik, Fónagy terminus technicusával élve, csupán evokálják a tartalmat. A most elmondottakkal függ össze a zenei elemekkel kapcsolatos sokat hangoztatott *többértelműség*. A versolvasó vagy hallgató gyakran találja szemben magát azzal a dilemmatikus jelenséggel, hogy ugyanaz a zenei elem más versben, de nem egyszer egyazon versben is, más jelentés hordozója. Az *r* hang egyszer harci riadót, dobpergést, félelmet, kocsizörgést, máskor ellenkezőleg, gyengéd szerelmi érzelmet fejez ki (Petőfi: *Reszket a bokor, mert...*). Ennek alapja a zenei elemek (pl. hangok, verslábak) *polivalens* jellege, többértelműsége: a kifejezés többféle lehetőségeit rejtik magukban, s csak a kontextus, amelybe belekerülnek, dönti el, melyik jut érvényre. (Erre nézve is I. Fónagy Iván említett könyvét.)

Még a zenei elemzés *módszeréről* néhány szót! Ezt egyrészt helyenként a mikrostruktúráig, sőt azok alkotóelemeiig (egy-egy hangig) behatoló eljárás jellemzi. Ha elfogadjuk a tartalomnak a versegész minden elemét meghatározó funkcióját, akkor nem lehet kétségbe vonnunk az ilyen elemzés jogosultságát sem. Másrészt állást foglalunk az ún. egzakt módszerek alkalmazásával és ennek mértékével kapcsolatosan. Anélkül, hogy tagadnók jogosultságukat, hiszen vele az elemzés hibás szubjektív-impresszionisztikus jellegét ellensúlyozhatjuk, ugyanakkor hangoztatjuk velük kapcsolatosan az óvatosságot, a mértéktartást. Egy irodalmi művet nem lehet képletekkel, függvényekkel, egyenletekkel, számszerű adatokkal jellemezni, bár a korszerű műelemzés nem mindig nélkülözheti őket. Végül valljuk az *indiciumok elvét*, amelyet Király István egy nemrég megjelent tanulmányában (A vers-elemzés kérdéseiről It. 1975/4.) így fejt ki: „Ha több olyan eszköz kerül együvé, amelyben van egyfajta közös jelentéslehetőség: egy irányba mutató sugallat, funkció mint közös nevező – meg lehet határozni ezen indiciumok alapján a vers hangulati terét.” Ilyen

esetekben indokolt az egzakt módszerek közül a statisztikai adatok felhasználása – különösen a zeni elemek vizsgálata terén.

Szükségesnek láttuk a szakirodalomban e ma már jól ismert elvek kifejtését, mert azokat az esztétikai és módszertani elveket szögeztük le, amelyek a következőkben egy Csorba Győző-vers zenei elemzésének alapjául szolgálnak.

Kodály halálára (1967. III. 6.) írta a *Léleki és ősz* kötet *Család* ciklusában helyet foglaló *Kodály* című költeményét. Benne a nagy zeneszerzői életmű nemzetet szolgáló, nemzetet mentő szerepének, a zeneszerző övrjének frappánsan tömör összefoglaló jellemzését kapjuk a líra nyelvén kifejezve. De – ahogy erre Tüskés Tibor is rámutatott 1971-ben a Kortársban megjelent tanulmányában – a zeneszerzővel együtt saját ars poeticáját is megfogalmazza, s talán legtöbbször mondóan ebbe a két sorba sűríti bele: *a háborgónak, némán nyögőnek / fülébe vágott mentőn az ének.*

A költő kettős feladattal találta magát szemben: a fenti mellett azzal, hogy a zenére zenével válaszoljon, a költői nyelv adta zenei lehetőségekkel. Csorba Győző mindkét feladatot szinte bravúrosan oldotta meg. Az elsőt, a hatás és hivatás kifejezését a költői erőt ugyancsak próbára tevő tömörítéssel egy hármas tagolású szerkezeti keretbe helyezve: a 8 strófából álló vers első 3 versszaka a sír szélén álló, némán tűrő, hallgatásra kárhóztatott magyarságot idézi meg, a következő kelti a néma szájnak hangos szóra nyitását, az utolsó három pedig (3+2+3!) a zenei életművet, és megalkotójának halhatatlanná válására utal. S mindezt teszi az évszázadoknyi előzményekre visszanyúló, a halál lehetével terhes nemzetsors „de profundis”-ából elinduló s „a múlhatatlan fényű csillagoknál” megállapodó hatalmas íveléssel, melyet a mondattani építkezés is aláfestő, kiemelő szólamként kísér: az egész, 32 sorból álló vers mindössze két monumentális körmondatból áll! Nem volt könnyebb a másik feladat sem: a jelentésbeli ívelést a nyelv zenéjével kísérni és kiemelni, egyáltalában a zenei téma kibontását zeneien megoldani. Meggyőződésem, hogy ebben a zeneszerző életműve is ihletője és segítőtársa volt a költőnek; s benne – a jelek ebbe az irányba fognak mutatni – a legnagyobb mű, a *Psalmus Hungaricus*. Figyelmünk középpontjában a következőkben ez áll: a vers zenei világa.

A ritmikai kerettel kezdem. A versforma stílszerűen a *Psalmus*-éval azonos. Kecskeméti Vég Mihály megzenésített LV. Psalmu-

sának strófái három 5+5 és egy 5+6 osztású sorból tevődnek össze bokorrímmel:

*Csak rívak-sívak / nagy nyavalyámban,
Elfogyatkoztam / gondolatimban,
Megkeseredtem / nagy búsultomban,
Ellenségemre / való haragomban.*

Ez a két sorfaj az ún. „pentapodák” családjába tartozik. A magyarországi eredet kutatói e forma – főképpen az 5/5-ös változat – népszerűsödését cseh – morva – lengyel huszita hatásnak tulajdonítják, s a középkori vágáns diákköltészettől kedvelt gagliardaritmusra vezetik vissza. A népköltészetben is otthonra talált ritmusfajta („Kis kacska fürdik fekete tóban”) végighúzódik egész költészetünkön a középkortól napjainkig, s különös kedveltségnek örvend Adynál és József Attilánál. XVI. századi népszerűségét és variálását Vég Mihály zsoltárparafrázisa mellett egész sor más vers is mutatja. Csorba Győző tehát, midőn e formában írta *Kodály* című versét, nem csupán a zeneszerzőt idézte meg, hanem vele együtt szinte az egész magyar múltat, évszázadok történelmét, ahogy ez a formát viselő verek hosszú sorában tükröződik. A metrum, amelyet az imént ismertettünk, a 10 és 11-es, közepén osztódó sorokkal, egy olyan kemény veretű keret, amely kiválóan megfelel mindkét helyen a súlyos mondanivaló hordozására: a középmetrumokkal kettéosztott sorok félsoronként 5 és 6 szótagjaikkal alkalmasak egy-egy szólam, a teljes sorok pedig egy-egy mondat befogadására. S a ritmikai és mondattani hatások egybeesését a XVI. századi előképben és Csorba versében is alig töri meg egy-egy metszeteltolódás vagy enjambement, költőnknel mindössze kétszer, a második esetben (még visszatérünk rá) nyomatékos funkcionális szerepben. Így a jelentés és a ritmikai kifejezés egységeként kemény, feszes ritmus áll elő, amelynek ódon jellegét, történelmi veretét a mindkét versben gyakori gondolatritmus csak még erősíti. Ezt a funkciót szolgálják – az eredetihez hasonlóan – a bokorrímek is, azzal az eltéréssel, hogy ezek az eredetiben végig ragrímek, Csorbánál csak részben találhatók meg, s így kap a vers az ódon, archaikus íz mellett, megint csak művészi tapintattal, némi modern zamatot is:

*fülébe vágott forrón a hangod,
kiálthatott már, aki szorongott,
nevén nevezted benne a gondot,
előtte mondtad, amit végre mondott.*

S még egy eltérés, a modern költő egy finom trouvaille-ja: a versben végig (versszakonként) szabályosan váltakoznak a mély és a magas hangszínű sorvégek. Az előbbi követő stófa pl.:

*És lett az ország országnyi zengő,
hangos liget, nagy, mesebeli erdő,
s akár újjongó, akár kesergő,
támadt szavad rá, erre, arra kellő; (...)*

Még egy allúzió a *Psalmus*ra! Ez így kezdődik:

*Mikoron Dávid nagy búsultában,
Baráti miatt volna bánatban,
Panaszolkodván nagy haragjában,
Ilyen könyörgést kezdte ő magában.*

Csorba versének kezdete:

*Mikoron már a sírásók jártak,
s a gyávák rendre halálra váltak,
meg-meginogtak szintén a bátrak,
mikoron nyelv és torok már kiszáradt (...)*

Majd kél stófával lejjebb újra a *Psalmust* idéző „mikoron”: *mikoron a jó, erős bizalmat (...)*. S ha már az ismétléseknél tartunk, álljunk meg egy pillanatra ezek mechanizmusánál! Még 3 esetben találkozunk a versben sor eleji ismétléssel (*fülébe vágott* – *támadt szavad rá* – *harsan*). Eltekintve attól a jól ismert lélektani-stilisztikai tételtől, hogy azt ismétljük, amit lényegesnek tartunk, amit nyomatékosan ki akarunk emelni, megfigyelhetjük egyrészt azt, hogy az ismétlések, amint a versen végighaladunk, mind közelebb kerülnek egymáshoz (a *mikoron* két, a *fülébe vágott* egy versszak után, a *támadt szavad rá* és a *harsan* egymás szomszédságában álló sorok élén tér vissza, másrészt a *mikoron*-tól a *harsan*-ig

hangzásbeli fokozatosság, mindkét jelenség által dinamikai crescendo érvényesül, ami megfelel a vers említett kompozíciós ívelésének.

A továbbiakban a vers zenei hatásának forrásai után nyomozva, legcélszerűbbnek látszik a hangzási kategóriák csoportosítása helyett a művön végighaladva azt megfigyelni, hogyan kíséri a zeneiség a jelentés kibontakozásának menetét.

Az első versszak leglényegesebbnek látszó szava *sírasók* s a vele összefüggő „sír”. Feltűnő e négy kezdő sorban az *á* hang gyakorisága (10!) Ez határozza meg e részlet tónusát. Fónagy Iván megállapítása szerint: „A leghangosabb *á* hang mintegy 12 db-lel múlja felül méréseim szerint (...) az *ú*-t.” Majd Lomonoszovot idézi: „Lomonoszov az *á* hangot tartja a legalkalmasabbnak a nagyszerűség, hatalmas térség, *mélység*, magasság, valamint az *elszörnyedés* kifejezésére.” (Az én kiemeléseim, P. L.) Azt hiszem, minden további magyarázat felesleges: érzésünket az *á* hang és a *sír* összefüggését illetően eléggé megvilágította és alátámasztotta e két idézet. — A következő versszak legkiugróbb szavai és szókapcsolatai az alliteráló és hangutánzó *roskadt recsegve*, továbbá a *jég ökle verte*. Hangzási hatásukat növeli még, hogy egy-egy hosszú (5 szótagos!) sorkezdő szó után zárják le robbanásszerűen a sorokat: *tetőgerendánk roska d t recsegve, / ablakainkat jég ökle verte*. A fokozás hatása érződik a két következő sor rímeiben, azáltal, hogy a második toldalékrím, s így a tartalmi fokozás hangtanival jár együtt: *sovány falatunk iszonyat ette, / sőt gyakran azt is szájunkból kivette*. Feltűnhetett még e két kezdő versszaknak az *r*-es alliterációkból, sűrű hangtorlódásokból, kemény explozívák gyakoriságából és a hangutánzásokból fakadó, a tartalomnak megfelelő érdes zeneisége. — Mert a következő versszak zenei jellegét a három *h*-s alliteráció (*ha, hallgat, hatalmak*) határozza meg. A *h* a legalkalmasabb, legkisebb energiával képzett hang. Mily találóan szerepel itt a „hallgatás” érzékeltetésére! — A 4. és 5. versszak tartalmi fordulata az előző versszaktól eltérő dinamikusabb és színesebb zeneiség jelzi: a sorközépi *háborgónak* és sorvégi *nyögőnek, kinnak* – *éjnek* rímillúziója, az *éjnek* rímet egy szótaggal megtöltő *reménynek* játéka, a *nyögőnek* sorvég kiugrása az *é*-e hangzós rímbo-korból, a *fülébe-forrón, nevén nevezted* alliterációi. — Így jutunk el a 3 stófas utolsó szerkezeti egységhez, amely a megénekelt alkotó zenéjére utal a nyelv zenéjével, a világos és sötét szavak, szó-

kapcsolatok színes váltakozásával, a hangutánzásokkal, a hangfestésekkel, a toldalékos rímpárral (*erdő — kesergő*) és még annyi más, itt nem részletezett akusztikai eszközzel:

*És lett az ország országnyi zengő,
hangos liget, nagy, mesebeli erdő,
s akár újjongó, akár kesergő,
támadt szavad rá, erre, arra kellő:*

Elérjük a zeneiség tetőpontját:

*támadt szavad rá, borús, világos,
szelid-zúgású és áradásos:
csöng a gyerekszáj, dobban a táncos,
harsan a Psalmus, mesél Hány János;*

Majd folytatódik a varázslatos nyelvzene a kitűnő, kifejező hangutánzásokkal, hogy átadja a vezető szerepet ismét az *á* hangnak, amely azonban itt már nem a mélység, a sír mélységének érzékeltetője, hanem a magasság és monumentalitás kifejezője:

*harsan, mesél, csöng örökre most már,
mert véghezvitted, amibe fogtál,
s úgy mentél el, hogy megállapodtál
a múlhatatlan fényű csillagoknál.*

Azt mondtuk, hogy a vers szerkezetileg és tartalmilag a „de profundistól” a csillagokig ível. Nos, ez az ívelés egy áthajlással előkészített és kiemelt utolsó sorban kicsiben megismétlődik: a legmélyebb *ú* hangtól elindulva, majd az *a, é, ü* magánhangzókön át fokozatosan emelkedve a legmagasabb, a legragyogóbb *i*-ig, hogy utána három veláris hangon (*a, o, á*) lebegve, mintegy az örökkévalóságot érzékeltetve megállapodjék, illetőleg a hatalmaság érzetét keltő záró *á* hanggal mintegy belekiáltson a végtelenségbe.

Szeretném hinni, hogy ez az elemzés meggyőzött arról, hogy Csorba Győző a nyelv zeneiségének eszközeivel méltó választ adott arra az életműre, melynek frappáns összefoglalása és méltatása versének témája is, egyúttal célja is volt.

Néhány tanulsággal zárhatjuk dolgozatunkat. Az egyik az, hogy a vers zenei légkörben születik, s ennek a genezisnek a nyomai erősen érzékelhetők a kész versben. Ezzel függ össze az, hogy a verszene nem azonos a köztudatban élő műnemi zene fogalmával. A másik, ami szintén ide tartozik az, hogy ez a zenei fogantatás a legtöbb esetben nem jelenti egy meghatározott dallam inspiráló hatását; azt, amiről Arany balladáinak dallamban fogantatásáról ír, s amely régi irodalmunk „ad notam” költészetében volt általános, hanem egy a *nyelvi* zenére vonatkozó lelki atmoszférát, amely azonban nem egészen független a zeneművészettől sem. Mindez megegyezik Csorba Győzőnek személyes beszélgetésünk alkalmával adott tájékoztatásával, de más költők megnyilatkozásai is. Második tanulságunk a tartalom és a zeneiség egységére vonatkozik; ez Csorba Győző verseinek is kiemelkedő művészi erénye. Ebből viszont az következik, hogy egy vers zenéjéhez a gondolati vagy érzelmi-hangulati tartalom kibontakozása, ívelése vagy tagozódása (szimmetriája vagy éppen művészi szempontból is figyelembe veendő aszimmetriája) is hozzátartozik.

Néhány tanulságunk még magára a költőre vonatkozik. Az egyik az, hogy annak ellenére, hogy a köztudat Csorba Győzőt mint intellektuális költőt tartja (egyoldalúan) számon, versei erősen zeneiek, s ettől a zeneiségtől — eltérően újabb líránk sok zeneiségben szegény, szürkén jellegtelen akusztikájú versétől — nem utolsósorban kapnak e művek költői lendületet — az érzelmek, gondolatok dialektikus kölcsönhatásképp! — magas hőfokot. S még valami: bár ahány vers, annyiféle zenei világ, mégis egy közös vonást Csorba Győző egyéb verseinek tanulmányozása alapján is megállapíthatunk: ez a zeneiség nála sohasem öncélú, nem nő a mondanivaló fölé, nem hivalkodóan vonja magára a figyelmet, hanem a közvetlenül is érzékelhető felületektől haladva mind mélyebbre hatol, egészen a vers magjáig. Más szóval: szervesen és harmonikusan illeszkedik bele a versegész világába.

Jelenkor,
1976.11.sz.