

# A MEDIALIZÁLT ZENEI ELBESZÉLÉS ÉR- ZÉKELÉSI TAPASZTALATA A NOVELLÁBA ÁGYAZOTT OPERA ÁTHALLÁSAI

*KIS PETRONELLA*

RICHARD WAGNER ÉS A NIBELUNG GYŰRŰJÉNEK SZEREPE CSÁTH GÉZA ÉLETÉBEN

Csáth Géza szépirodalmi alkotásai kapcsán időnként hivatkoznak zenekritikusi, zeneszerzői munkásságára, valamint hangsúlyozzák a társművészetek iránti élénk érdeklődését is. Azonban meglehetősen kevés figyelem irányul a fordított esetre: a zenekritikák mögött meglapuló szépíróra, holott zene és irodalom között az ő esetében erősebb a kapocs, mint gondolnánk. A szerző néhány elbeszélése révén (*Tavaszi overture, IX. szimfónia, Muzsikuskok*) már bukkantak fel zenei jellegű utalások és értelmezések a szakirodalomban, azonban nem teremtettek tematikus egységet a zeneművek és a novellák között. Dolgozatom az irodalmi szövegen, mint materiálisan rögzített közegen átszüremlő zeneiség lehetséges érzékelési módjait és közvetítettségét vizsgálja Csáth Géza három, egységet képező elbeszélésén és Richard Wagner operáján, *A Nibelung gyűrűjén* keresztül.

Csáth Géza egész életét végigkísérte a zene iránti szeretet, ahogyan Kelemen Éva fogalmaz: „kapcsolata a zenével különleges, különlegesen egyedi volt.” Már gyermekkorában, zenerajongó családja által megismerkedett ezzel a szenvedélyével. Id. Brenner József maga is írt alkalmi kompozíciókat, hangszerelt műveket, a Szabadkai Dal-

egyesület első karnagyaként időnként zongorán is kísért, Csáth nevelőanyja, Budanovits Ilona pedig szintén kiváló zeneelméleti műveltséggel és zeneértői képességekkel rendelkezett. Csáth Géza gyermekként eleinte naplójában rögzíti a hallott zeneművekkel, zenei eseményekkel kapcsolatos benyomásait, majd 1903 első felében, mindössze 16 éves korában már a *Bácskai Hírlap* közli első zenekritikáit. A gimnáziumi önképzőkörbe csak azért iratkozott be, hogy Wagnerről, Chopinről és Lányi Ernőről felolvashasson.<sup>1</sup> Középkorlós éveit követően komoly dilemmába került a zenei és az orvosi pálya közötti választás miatt. Sikertelen felvételije a Zeneakadémiára erős nyomot hagyott benne: valósággal belebetegedett, hogy élete első komolyabb zenei megméretésén kudarcot vallott. Emiatt az orvostudományhoz menekült, noha bemutatott darabjai és hangszerjátéka sokkal inkább elégtelen elméleti tudását és a követelmények pontos ismeretének hiányából adódó felkészületlenségét, mintsem tehetségének hiányát tükrözték. Csáth Géza hátrahagyott életművének terjedelmes részét zenedarabjai, zenekritikái teszik ki, előbbieknél többsége jórészt ismeretlen a közönség előtt. A dokumentumok között épp úgy találhatunk Csáth Géza gimnazista éveiből származó korai zsenge alkotásokat, mint Ady- vagy Kosztolányi-versek megzenésített változatait vagy félbehagyott késői műveket.<sup>2</sup>

A századforduló után a zenei élet nagy változásokon ment át Magyarországon. Ahogyan Csáth Géza több írásából kitűnik, egyre inkább hozzánk is átszivárogtak a német romantika jellegzetességei. Az író budapesti egyetemi éveitől kezdve rendszeres színház- és operalátogató. Naplójában példaképei közt említi többek között Mozartot, Beethovent, Puccinit és a századfordulón itthon is igen nagy népszerűségnek örvendő Wagnert. 1905 tavaszán már harmadszor látja a *Tannhäuser*-t, saját leírása szerint ezenkívül nagy hatást tesz rá a *Lohengrin* és a *Siegfried*.<sup>3</sup> 1904-ben és 1905-ben látta művészi eseményei közt említi a *Nibelung gyűrűjének* négy része közül a *Siegfriedet* és a *Walkürt*.<sup>4</sup> 1906-ban ismét látja a *Walkürt*,<sup>5</sup> majd megnézi *Az istenek alkonyát* is.<sup>6</sup> 1907 januárjában műsorra tűzik a *Rajna kincsét*,<sup>7</sup> Csáth írása szerint ezt a részt sem először

---

<sup>1</sup>KELEMEN Éva, *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza* (Vámosszabadi: Magyar Kultúra Kiadó, 2015) 23.

<sup>2</sup>Uo. 9–25.

<sup>3</sup>Ifj. Brenner József: (Csáth Géza), *Napló: (1906-1911)*, szerk. BESZÉDES Valéria, *Életjel Könyvek* 122 (Szabadka: Életjel, 2007) 13.

<sup>4</sup>Uo. 42.

<sup>5</sup>Uo. 87.

<sup>6</sup>KELEMEN Éva, i.m. 169. Az előadásról írt kritika megjelent a *Budapesti Napló*-ban decemberben.

<sup>7</sup>Ifj. Brenner József, i.m. 92.

látja ekkor.<sup>8</sup> Ez év májusában ismét *Az istenek alkonya* miatt látogat el az Operába,<sup>9</sup> novemberben pedig a *Walkürről* is újra ír.<sup>10</sup> A későbbiekben, 1911-től még háromszor látja a *Siegfriedet* és a *Walkürt* is, a *Polgár*, majd a *Világ* című lapoknak publikálja a róluk szóló kritikákat.

Dér Zoltán hagyatékában található Csáth Géza írásai között egy korábban ismeretlennek számító kéziratos novella is, melynek címe: *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*. Csáth zeneértékelésében Richard Wagner az „egyik első példánya a modern művésznek, aki komolyan foglalkozik a művészet esztétikai kérdéseivel”.<sup>11</sup> Hózsza Éva ismertetéséből kiderül, hogy Csáth elbeszélése „az új zenei nyelv nézőpontjából közelít egy megvásárolható régi levélhez”, melyben az én-elbeszélő a levelet, mint tárgyat, a zenét pedig mint látványt problematizálja. Az írásban továbbá zene és előadás, művészet és performativitás összetartozása, illetve a zene reprodukálhatósága is felmerül.<sup>12</sup>

#### EROICA: A NOVELLAI HŐS OPERAÉLMÉNYE

Az 1908-as *A varázsló kertje* című kötetben megjelent *Eroica* olyan elbeszélés, mely a következő Csáth-kötet és az író későbbi novellisztikáján végighúzódó Wagner-kultusz kezdeményének tekinthető. Címe utalásként értelmezhető Ludwig van Beethoven *Eroicájára*, melyet a zeneszerző „Hősi szimfónia egy nagy ember emlékének a megünneplésére...” kiegészítő címmel bocsátott a nyilvánosság elé. Keletkezésének történetében nagy szerep jutott ugyanis Bonaparte Napóleonnak, partitúra alakjában a címlapon az ő neve állt és Napóleon halálhíre után Beethoven azt nyilatkozta, ehhez már húsz éve megkomponálta a kísérőzenét. Eleinte Beethoven rendkívül nagyra tartotta a francia hadvezért, azonban 1804-től „erkölcsi halottnak” számít a szemében: korábbi íranta érzett lelkesedése és rajongása gyűlöletbe fordult át zsarnoksága miatt, az említett cím is vélhetően ezért tükrözi azt, mintha halott ember emlékének szentelték volna a zeneművet. A hadvezér nevével dokumentált címlapot csalódottságában később maga

<sup>8</sup> KELEMEN Éva, i.m. 175. 1907 januárjában a *Budapesti Naplóban* jelenik meg írása.

<sup>9</sup> Ifj. Brenner József, i.m. 117.

<sup>10</sup> KELEMEN Éva, i.m. 192. A kritika a *Budapesti Naplóban* jelent meg ekkor.

<sup>11</sup> HÓZSA Éva, „Az alakítás (és a rózsaegebészövés) mint modell: Theodor Strom: Kései rózsák – Späte Rosen és Csáth Géza: Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról”, *Filológiai Közöny* 1 (2010): 75.

<sup>12</sup> Uo. 76–77.

Beethoven semmisíti meg, ám az *Eroicával* szimfóniái sorában megjelenik az első ki-mondottan költői tartalmú zenemű: Bartha Dénes szerint ez a szimfónia „a hősiesség, a hősi magatartás himnusza.” Beethoven érdeklődését ekkor kb. egy évtizeden át a hősi magatartás szférája köti le.<sup>13</sup>

Csáth Géza novellájának címe tehát szintén egy hősrre reflektál: a főszereplő báróra. Ahogyan a narrátor említi: „Valami hihetetlenül nagyszerűnek, hősinek tűnt föl előttem”.<sup>14</sup> A báró zenei élményei révén tervezte meg saját halálát annak tudatában, hogy ő egy novellahős: „Ez a báró egy megalkuvásokhoz nem hajló, drámai hősnek született!”<sup>15</sup>, ezért végzetének „bölc, szép és művészi halálbamenés”-nek<sup>16</sup> kell lennie. A novellában rendkívül hangsúlyos a különböző csatornákon átszűrődő érzékelés szerepe, különösképp a hallási és a szaglási ingerek összeforrása.

Amint elhaladt mellettem, megcsapott a belőle áradó parfüm illata. Különös illatszert használt; első pillanatban csodálatos finomnak találtam, valami soha meg nem ütött szagbillentyűt mozgatott meg az orromban – azután lassan múlt el a hatása, míg végre csak sejteni lehetett, akárcsak a halk, mindjobban távolodó vonószeneke hangját.<sup>17</sup>

A lányok számára a báró illata olyan bódító aroma, mely egész lényének káprázatát nyújtja, a báli zene pedig az egész elbeszélést áthatja, jóformán a létérzékelő esszenciájává válik.

Valójában bár Csáth Géza rendkívül széleskörű zenei műveltséggel rendelkezett és számos művész munkásságát csodálta, világzenei viszonylatban leginkább három zeneszerző életművét állította a középpontba és tekintette példakép értékűnek. Ahogy kritikáiban megfogalmazta: „A német muzsika fénykorát három nagy oszlopember jelzi. Az elsőnek Bach, a másodiknak Beethoven, a harmadiknak Wagner a neve.”<sup>18</sup> Beethoven és Wagnert mindig is a legnagyobbak közé sorolta, publikációiban gyakran új zene-történeti korszakokat, irányzatokat, fordulópontokat társított műveikhez. Meglepő, hogy az *Eroicát* mindössze egyszer említi meg írásaiban – akkor is egy Schumann-

<sup>13</sup>BARTHA Dénes, *Beethoven és kilenc szimfóniája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975) 232–235.

<sup>14</sup>CSÁTH Géza, *Eroica = Mesék, amelyek rosszul végződnek*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 30.

<sup>15</sup>Uo. 30.

<sup>16</sup>Uo. 31.

<sup>17</sup>Uo. 28.

<sup>18</sup>CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, (Budapest: Magvető, 2000) 35.

zenemű kapcsán –, viszont ebben a megjegyzésében egymás mellé állítja az *Eroicát* és *A Nibelung gyűrűjét*: „Ez a két apróság, a maga különleges egyszerűségében megrázóbb, tragikusabb, mint akár az *Eroica* gyászindulója, akár a Siegfried halotti marsa.”<sup>19</sup> Különösnek tűnhet, hogy épp ezt a két zeneművet rokonítja, hiszen számos ezekhez hasonló tematikájú vagy eszményű alkotást találhatnánk még a zenetörténet során meghatározónak, ám a párosításnak minden bizonnyal komoly indoka volt.

Richard Wagner néhány alkalommal elemezte az *Eroicában* megjelenő motívumokat és a különböző tételekben ábrázolt tomboló érzelmeket, mégis leginkább a beethoveni hőszemély értelmezése kapcsán játszott fontos szerepet a zenemű recepciótörténetében. Beethoven *Eroicájába* ugyanis Napóleon miatt sokan „pusztán” katonai programot, egy csatazenét akartak belelátni, Wagner azonban ekkor lendületes költői magyarázattal a hangversenylátogatók segítségére sietett és szembeszállt azokkal, akik igyekeztek leszűkíteni a zenemű és a hősi értelmezés kontextusát.<sup>20</sup> Wagner úgy gondolta,

a hős kifejezést a legtágabb értelemben kell vennünk, nem szabad csak valaminő katonai hősrre gondolnunk. A hős kifejezés magában foglalja a teljes embert, akinek minden érzelme hatalmas, a szerelme és a fájdalmai egyaránt. Az egész művet egy kiváló, tökéletes embernek valóban emberi érzelmvilága tölti be, mely magában foglal mindent a gyengédségtől az erélyig.<sup>21</sup>

Csáth Géza az *Eroica* című novella kezdetén épp erre a wagneri értelmezésre reflektál saját hőségének ürügyén, és ezzel elbeszélésében megteremti a kapcsolatot a beethoveni zenemű és Wagner személye között: „Valóban, amikor először nekem a bárót megmutatták, rögtön tisztában voltam, hogy nem tartozik a közönséges katonatisztbábi-hősök típusába.”<sup>22</sup>

*A Nibelung gyűrűje* a báró hosszasan kitervelt halálának magyarázatakor bukkan fel, főhőségének megnevezésével ugyanis a novella ekkor már egyértelműen belehelyeződik a Wagner-opera kontextusába:

A báró bölcsebb volt. Minden filozofálás nélkül, ösztönszerűen rájött arra, hogy meg kell halnia, és hogy szépen kell meghalni. A szép halált nem a kadétiskolában tanulta a tanáraitól, kik közül egy kövér és kopasz százados egyszer valóban elő is adta,

<sup>19</sup>Uo. 34.

<sup>20</sup>BARTHA Dénes, i.m. 285.

<sup>21</sup>TÓTH Dénes, *Hangversenykalauz I-II* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962) 154.

<sup>22</sup>CSÁTH Géza, *Eroica*, i.m. 28.

hogy „Hogyan kell a hazáért dicsően meghalni?”. Ez a kérdés tisztán zenei élményei révén vetődött fel benne. Valamikor Bécsben és Pesten sokat járt az Operába; és nem egy éjjel, mint fiatal tiszthelyettes álmodta, hogy őt, mint Siegfriedet temetik. Ezertagú zenekar ordító fortisszimója siratja a vasba öltözött óriás hőst, és a lovát fekete posztóban vezetik. Arany kandeláberekben ég a tömjén, az asszonyok sírnak, és az arca fenn a magas ravatalon nyugalmasan néz a kék, tiszta égre.<sup>23</sup>

Wagner operája álmoként szüremlik át a báró tudatán, még a Horatius-allúzió<sup>24</sup> is zenei közvetítettséggel jut el hozzá, az álmodásnak pedig a későbbiekben rendkívül fontos jelentősége lesz a Wagnert megidéző novellák összekötő kapcsaként.

A jelenet, melyet a báró saját halálaként megálmodott, *A Nibelung gyűrűjének* utolsó részében, az *Istenek alkonyában* történik. A novella szintén ebben a napszakban játszódik. A báró halála előtt egyre sűrűbben iszik abból a pezsgőből, amely egyfajta elixírként hat rá, ezzel pedig az ízlelés is elemi részévé válik az elbeszélésnek. Ha az opera novellába ágyazódását vizsgáljuk, ez a legmeghatározóbb érzékelési mód a három közül, hiszen Siegfried is elfogyasztja azt az italt az utolsó részben, amitől elfelejti addigi életét, és végül halálához is ez vezet majd. Wagner operája tehát rávetül a báró életére, és Csáth Géza főszereplője halálának lenyomatává is akarja tenni azt. Azzal, hogy a narrátor kezdetől fogva hősként tünteti fel őt, Siegfrieddel azonosítja a bárót. Ha megfigyeljük az író egyik, Wagnerről szóló kritikájában *A Nibelung gyűrűjének* tetőpontja és az opera megalkotása kapcsán írt értelmezését, láthatjuk a párhuzamot a báró és Siegfried halála között.

Kivételes, nagyszerű, hatalmas és szép férfinak lenni és bátran, nagyszerűen, csodálatraméltóan halni meg, mivel meg kell halni... de ha már meghalunk, sírjon utánunk mindenki, vesszenek össze a holttestünk fölött a kétségbeesett asszonyok (Brünnhilde, Guturne), gyilkolják le egymást a férfiak (Gunther, Hagen), dőljön össze az egész világ, és az istenek is semmisüljenek meg - íme, ez a hatalmas vágy, ez a monumentális önző, emberi óhaj teremtette meg a Ringet, melyben megvalósul.<sup>25</sup>

A báró halálakor ugyanígy a bálon résztvevő lányok mind őt siratják keservesen, s ahogyan kirajzolódik az elbeszélésben, a báró épp amiatt kívánta meghódítani a nőket,

---

<sup>23</sup>Uo. 31.

<sup>24</sup>A novellában található idézet („Hogyan kell a hazáért dicsően meghalni?”) utalás Horatius *A rómaiakhoz* címzett ódájában található szállóigére („Dulce et decorum est pro patria mori”).

<sup>25</sup>CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 111.

hogy hősi halált halhasson. Csáth Géza Siegfried nyomán tehát a beethoveni zeneműbe oltott wagneri hőseszmény értelmezésével kísérletezik. A novellai világ a maga módján össze is dől, ám ennek az operától eltérő érzelmi töltete és behatároltsága természetesen a két műfaj terjedelme közti diszkrepanciából is fakad. Csáth Géza *Eroicája* ekkor még inkább érzékletes kísérlet, mint aprólékosan vagy gyakorlottan kidolgozott zenei elbeszélés, mely a későbbi wagneri novellák „előszelének” tekinthető, és amelynek a *Délutáni álmom* című kötetben Csáth már mesterévé válik.

### DÉLUTÁNI ÁLLOM: A NOVELLÁVÁ TRANSZFORMÁLT OPERA

Az 1911-es *Délutáni álmom* kötet címadó elbeszélése 1908 július-augusztusában íródott,<sup>26</sup> a Nyugatban pedig rögtön meg is jelent,<sup>27</sup> miután Csáth elküldte Fenyő Miksának.<sup>28</sup> A kötetkompozíciót tekintve hangsúlyos helyen szerepel: legelső novellaként a válogatott elbeszélések keretének egyik összetartó részeként is funkcionál. Ez az az elbeszélés, melynek egészét áthatja *A Nibelung gyűrűje* és Wagner művészetszemléletének több aspektusa.

Csáth Wagner operáiról szóló írásaiban rendre megmutatkozik, hogy az író jól ismerte mind az életművet, mind a német zeneszerző életét. Ezeket kritikáiban többször össze is kapcsolja. Wagner egyéniségével indokolja, illetve életrajzi adalékainak tulajdonítja az egyes zeneműveken végighúzó tartalmi elemeket, motívumokba sűrített jelentéstöbbletet. Meglátása szerint „Wagner csodálatraméltó operái is elsősorban Wagnerről, az emberről beszélnek nekünk”.<sup>29</sup> *A bolygó hollandi* és a *Lohengrin* főhőseit a fiatal, nagyravágyó, elementáris szerelem után áhítózó Wagnerrel azonosítja.<sup>30</sup> A *Trisztán és Izolda* Csáth elképzelése szerint Wagner életének erkölcsi elégtétele „azonkon a vaskalapos muzsikusokon, akik elnyomták, érvényesülését gátolták és kinevették tudatlanságát”,<sup>31</sup> ahogy *A Nibelung gyűrűjében* Siegmund és Sieglinde végzetes szerelmét is Wagner édesapjának korai elvesztéséből, valamint édesanyja újraházasodá-

---

<sup>26</sup>Ifj. Brenner József, i.m. 37.

<sup>27</sup>Uo. 132.

<sup>28</sup>SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Nagy magyar írók (Budapest: Gondolat, 1989) 192.

<sup>29</sup>CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 109.

<sup>30</sup>Uo. 109–110.

<sup>31</sup>Uo. 113.

sából vezeti le. Brünnhilde eszményi női alakjának megteremtését szintén Wagner első házasságának kudarcával magyarázza az író.<sup>32</sup>

Tehát Csáth Géza valójában Wagnert – mint embert – véli kifürkészni az operák, zenedrámák mögött, egyfajta autobiografikus értelmezési módot társít hozzájuk, ami arról árulkodik, hogy behatóan ismerte Wagner életének főbb momentumait, az adatszerű információk, évszámok pontos közlése is ezt támasztja alá. Habár Csáth Géza írásaiban, naplójában és levelezésében nincs konkrét utalás arra, hogy olvasta volna Wagner eredeti, német nyelven megjelent életrajzának részleteit, a *Délutáni álom* című novella keretezése és története kapcsán felmerül egy olyan intertextuális rájátszás a zeneszerző életére és *A Nibelung gyűrűjének* keletkezési körülményeire vonatkozóan, ami aligha tulajdonítható a pusztá véletlennek.<sup>33</sup>

Richard Wagner önéletírásában vall arról, miként született meg gondolataiban a *Rajna kincse*nek Esz-dúr hármashangzata 1853 szeptemberében. Írása szerint vérhas, láz és tengeribetegség kínozza hosszas bolyongásai után, ezért holtfáradtan betért egy vendéglőbe és lefeküdt szobájában a kanapéra. Alvajáró állapotban lehetett, amikor hirtelen úgy érezte, mintha erős vízáramlásban merülne el a teste. A hömpölygés az Esz-dúr dallamos hangzását, zúgását idézte fel érzékeiben, amely végül a *Rajna kincse* előjátékának legelementárisabb részeként a végtelenbe sodor. Ébredés után a félálomban való hullámozás egyfajta életérzéssé vált számára.<sup>34</sup> Az alkotási folyamat ezen önkívületi része jól ismert momentum lett a szakértők körében, s rendre felbukkan Wagner művészetének értelmezésekor is. Paul Henry Lang például metaforikusan kivetíti a zeneszerző darabjainak megkomponáltságára is: „áthelyezte a szimfónia folyómedrét, s őnála megint a zenekari árokban folydogál”.<sup>35</sup> Ezek után természetesen a víz, a folyó, mint az életet és a halált elválasztó kettős motívumként is elemi részévé vált az operának, a négy rész mindegyike köré szerveződik valamilyen módon. A *Rajna kincse* szereplőinek természetes élőhelyét jelenti, a folyó mélysége rejti azt a kincset, a gyűrűt is, ami aztán az egész opera történetének esszenciális részévé válik.

---

<sup>32</sup>Uo. 112.

<sup>33</sup>Az elbeszélés kapcsán felmerülhet egy másik, alapjául szolgáló koncepció is. Csáth Géza egy másik novellája kapcsán levelezésében említi, hogy feleségének, Olgának azért nem mutatja meg új szerzeményét, mert tisztán átlátná, hogy nő hatására íródott, mint a *Délutáni álom* esetében is: a levél tanúsága szerint a novellát Schneider Irénke ihlette. BESZÉDES Valéria, *Csáth Géza: 1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909 – 1912*, Életjel könyvek, 123 (Szabadka: Életjel, 2008) 112–113.

<sup>34</sup>Richard WAGNER, *Mein Leben*, II (München: F. Bruckmann Verlag, 1911) 591–592.

<sup>35</sup>Paul Henry LANG, *Az opera: Egy különös műfaj különös története*, ford. Gergely Pál (Budapest: Zeneműkiadó, 1980) 281.

A novella kiinduló helyzete kísértetiesen hasonlít Wagner álomba merülésének jelenetére: szintén délután a narrátor elalszik a pamlagon. Álmában egy ugyanolyan környezet elevenedik meg, mint az operában. Ezzel *A Nibelung gyűrűjének* egyik tudatlan megalkotási fázisa áttranszformálódik a novella keretévé, majd szintén egy öntudatlan elmeállapoton keresztül szűrődik át a Wagner-operát parafrazeáló vízió. Az elbeszélő álmában Bagdad, az *Ezeregyéjszaka* meséinek helyszíne felé vágtat ragyogó napsütésben, fehér lovon, akár maga a mesebeli herceg. Alkonyatkor érkezik meg, s ekkor az eddigi mesei közeg átalakul. Az alkonyat, mint napszak, végzetessé válik, már az elbeszélés elején összekapcsolódik az élővilág pusztulásával:

Szitakötők cikáztak a víz felszíne fölött és időnként kérészek repültek el a part mentén seregestől. Nekik meg kellett halniok, mire a nap lemegy. Elöl a part közelében ott úszott a vízen ezernyi és ezernyi elpusztult kérész. A tegnapi vagy a tegnapelőtti alkonyat temette őket – senki se tudta volna megmondani.<sup>36</sup>

Különös, hogy Csáth Géza éppen *A Nibelung gyűrűjéről* szóló tanulmányában, Siegmund és Sieglinde végzetes, egyéjszakás szerelme kapcsán tesz szintén említést a *Délutáni álomban* konstruált élőlényekről:

Az életnek, az élésnek csodás szimbólumai azok a rovarok, amelyek táplálkozó szervek nélkül születnek meg, és egyetlen életfunkciójuk a szerelem, amelyet rövid, pár órás életük alatt mohón teljesítenek, hogy a nap nyugtával elpusztuljanak. A természet eme kegyetlen és magasztos opportunizmusa nyilatkozik meg Siegmund és Sieglinde szerelmében. A vágy: egy ilyen szerelemből születni, amelynek egyetlen célja csak a mi létrehozásunk volt – és ki állítaná, hogy ez a gondolat nem fenséges és izgató –, nyilatkozik meg Siegfried szüleinek történetében.<sup>37</sup>

Ahogy az álom, úgy az alkonyat jelenségét már nyomokban érintettük az *Eroica* kapcsán is, de fontos leszögezni, hogy *A Nibelung gyűrűjének* történetében milyen kiemelt szerepet játszik, hiszen egyrészt Siegmund és Sieglinde, valamint Siegfried és Brünnhilde is ekkor találnak egymásra. Másrészt Wotan az *Istenek alkonya* ciklusban

---

<sup>36</sup>CSÁTH Géza, *Délutáni álom = Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 99.

<sup>37</sup>CSÁTH Géza, *Wagner lírája*, i.m. 111.

már saját halálára vetíti az elmúlás napszakát,<sup>38</sup> amely leginkább a zárlatban, az istenek birodalmának végső pusztulásakor nyeri el jelképes tartalmát. Itt olyan megsemmisítő jelenséggé nővi ki magát, ami képes az idők kezdetétől fogva megingathatatlanul hitt világot is romba dönteni.

Wagner *A Nibelung gyűrűjének* megalkotásakor számos mondát, legendát, mítoszt és mesét használt fel az opera megteremtéséhez. Forrásként használta például az *Ed-da-dalokat*, a *Volsunga-Sagát*, a *Nibelung-éneket*, de továbbírt Grimm-meséket is.<sup>39</sup> A novella egyrészt szintén a mese világában marad a konkrét, *Az Ezeregyéjszaka meséire* utaló helyszínnel és szereplővel, másrészt a négy őselem, a kultikus természeti környezet és az ősi helyszínek megkonstruálásával az isteni szférát is beemeli a műbe. A mesei közeg a narrátorhoz köthető, míg az isteni a grófkisasszonyhoz, így a főhősök két, egymástól elkülönülő létszférából származnak. A narrátor mesehősként érkezik, de Bagdad többé már nemcsak a mesét, a csodát, a gondtalan gyermekkort és az örök ifjúságot jelenti számára, hanem sejtelmes és nyomasztó közzé alakul. A továbbiakban látni fogjuk, hogy a kisasszony pedig Wagner Brünnhildéjéhez hasonlóan minden bizonnyal isteni származásúnak látszik. Két külön világuk az elbeszélésben összemosódik, de az átok miatt összeférhetetlenek bizonyul. A hétköznapi tevékenységek és referencializálható helyszínek beépítésével – Buda, Lánchíd, vasúton utazás, munka – viszont valósabb színezetet kap a történetmondás. A mese egy létező térbe kerül át, a szereplők megfoghatóbbá, emberibbé válnak, így a mese valószerűvé válik.

Wagner jó néhány írásában hangsúlyozza, hogy számára az igazán fontos az operák történetének megalkotása volt, a zene csak kiegészíti mindezt. Zenedramáinak, operáinak motivikusságával Csáth Géza kívül számos zenetörténész foglalkozott, hiszen a német zeneszerző általában komplex többletjelentéseket sűrített a jelképek mögé. Nincs ez másként *A Nibelung gyűrűjének* esetében sem, és mivel feltűnő egyezések mutatkoznak az opera és a novella motívumai között, érdemes egy kicsit e felől is megközelítenünk a *Délutáni álmot*. A grófkisasszony isteni szférához való tartozását támasztja alá a műben a gyermek feláldozása, mivel az áldozás a vallási kultuszokhoz köthető. Magában foglalja a lemondást, a feltétlen alárendeltséget valamilyen magasabb rendű isteni hatalomnak – különösen, ha emberi élet az áldozat. De ide sorolható a fátyol motívuma is. A fátyol a

---

<sup>38</sup> Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje: Színpadi ünnepi játék*, ford. BLUM Tamás, (Budapest: Zeneműkiadó, 1973) 204.

<sup>39</sup> A mitológiai, mondai forrásokat KROÓ György 160 oldalon keresztül elemzi. KROÓ György, *Heilawác avagy délutáni álom a kanapén: Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983) 7–163.

kereszténység számára a szerénységet, a tisztaságot és az engedelmességet sugallja, szolgál a bűnösség elrejtésére, de a világról való lemondást is kifejezi. Tartják a női szemérem védőfalának, melyet csak a vőlegény emelhet fel, ahogy az isteni hatalomnak való behódolás jelének is.<sup>40</sup> Az *Istenek alkonya* előjátékában a végzet fonalát szövő Nornák szintén fátyolszerű ruhát viselnek. Amikor a fonál véletlenül elszakad, vele együtt a Nornák életének értelme is semmivé foszlik, majd ők is megsemmisülnek az isteni birodalommal együtt.<sup>41</sup> A novellában a fátyol átadásával a grófkisasszony bűnös sorsát átruházza a narrátorra is, így a ruhadarab két szubjektum kollektív halotti leplévé válik.

Érdekes maga a grófkisasszony alakja is, hiszen lénye több ponton rokonítható Wagner alkotásainak női alakjaival. Ezek a nők a szerelemről mindig csak álmodoznak, de sohasem élhetik át igazán. Nem tudnak szeretni, csak elpusztulni – de mielőtt elpusztulnak, valamilyen módon képtelenné teszik őket a szívszorítóan mély érzések átélésére. Szerelmükön áldás soha sincs, mert tele vannak halálvággyal.<sup>42</sup> A *Délutáni álomban* a narrátor többször említi, hogy a grófkisasszony valamiféle bölcsesség birtokában van, melyről némasága, tekintete és ajkai árulkodnak, a bölcsesség pedig szintén az isteni tulajdonságokhoz kapcsolódik. Brünnhilde az operában isteni származású nő, ám apja kiátkozza, amiért akarátának ellenszegült. Kitaszítottá válik a rideg isteni világban, de hamarosan megtapasztalja az emberi érzések hatalmát és innentől ő is kirekeszti magát korábbi életéből. A mű több pontján büszkén hangsúlyozza emberi mivoltát: „Nem égi lény, földi nő vagyok, kit érzés fűt, nem szent bölcsesség”<sup>43</sup>, „Mennyei létem óvta a testem, esztelen vágy hajtja most vérem, bölcsenek bölcse nem vagyok már, úgy mint földi nőket úz balga sors!”<sup>44</sup> Csáth novellájában a grófkisasszony sem tud szeretni, gyermeke halála szükséges ahhoz, hogy feloldódjon az átok és képessé váljon az emberi fájdalmak átélésére.

Csáth Géza *Wagner lírája* című írásában az erotikát és a vallásos jellegű morált nevezzi meg a német zeneszerző életművének domináló elemeiként.<sup>45</sup> Ebből adódóan *A Nibelung gyűrűjében* a világ működéséhez, Siegmund és Sieglinde szerelméhez és Siegfried születéséhez is a Biblia eleve elrendeltetési tanát társítja. Siegfriedről írja: „Nem lehetünk kétségben, hogy minden csak érte történt, Siegmund és Sieglinde is csak azért

---

<sup>40</sup> PÁL József, ÚJVÁRI Edit szerk. *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997) 135.

<sup>41</sup> Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 229–230.

<sup>42</sup> Paul Henry LANG, i.m. 288–289.

<sup>43</sup> Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 231.

<sup>44</sup> Uo. 219.

<sup>45</sup> CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 109.

éltek és szerettek, hogy ő megszülethessék és Brünnhilde is azért szegült ellene Wotánnak, hogy az ő felesége lehessen”.<sup>46</sup> A *Délutáni álomban* a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésekor szinte ugyanez a tézis hangzik el kettőjük szerelmére vonatkoztatva: „Tudod, hogy csak miattad jöttem ezer mérföldről, csak miattad születtem és miattad fogok meghalni, add nekem hát a fátyolodat, és önts egy csepp illatos olajat a homlokomra.”<sup>47</sup> Tehát míg az operában úgymond a szülők haltak meg a gyermekért, a novellát Csáth továbbírja a fordítottjára: itt a gyermeknek kell meghalnia szülei boldogságáért, pontosabban megváltóként felszabadítja őket az átok súlya alól. Ennek a gondolatnak az alapját azonban szintén tartalmazza *A Nibelung gyűrűjének* szöveggönyve. Brünnhilde szülei ugyanis Erda, a földanya és Wotan, a főisten. Miután az apa elátkozta lányát, Erdának taglalja döntésének okait és az átok feloldásának módját. A főisten saját gyermekét szeretné a föld megváltójaként látni, majd kifejti, hogy lánya boldogságáért ő feláldozná magát. Mondata így hangzik: „Elpusztulok bátran, ha egy boldog párnak juthat így a világ.”<sup>48</sup> *A Nibelung gyűrűjére* levont konklúzió Csáth említett tanulmányában azonban közös a két műre nézve: „Wagner mint természettudós, mint az élet teljes egészének megértője, tisztában van azzal, hogy minden pusztulásból új élet fakad”.<sup>49</sup> A predesztinációhoz kapcsolódik az is, ahogyan összeköti a grófkisasszonyt és Brünnhildét Csáth Géza. A tökéletes nőként írja le Siegfried szerelmét: „Brünnhilde a lehető legmonogámabb női típus. Az ideális nő.” Az átkon, mely körülveszi, senki más nem hatolhat át, csak Siegfried, így a nő egyedül az övé, tudja, hogy más férfi soha még csak nem is közelíthet felé. Az író szerint a szexuális komplex tökéletes harmóniája.<sup>50</sup> A grófkisasszony élete szintén ugyanolyan elszigetelt, mint Brünnhildeé: vőlegénye halott, s mivel emiatt átkozták el, még csak kommunikálni sem tud az emberekkel, egyetlen esélye az elbeszélő személye.

A grófkisasszony némasága több szempontból is meghatározó szerepet tölt be a novellában. Érdekes, hogy az elmondhatatlanság problematikája épp egy olyan korszak világképére volt leginkább jellemző, ahonnan az opera műfaja elindult a XVI. század folyamán. A barokk kort átható nézetek szerint ugyanis „az én egyedül van a világban,

---

<sup>46</sup>Uo. 111.

<sup>47</sup>CSÁTH Géza, *Délutáni álom*, i.m. 100.

<sup>48</sup>Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 204.

<sup>49</sup>CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 113.

<sup>50</sup>Uo. 112.

magányos és elhagyatott”,<sup>51</sup> az ember ki van szolgáltatva a mulandóságnak, a szavak pedig már nem elegendőek az érzelmek kifejezéséhez, így szükség van még egy jellemtípussal bíró rétegre, erre pedig legalkalmasabb a zene. Így jött létre az opera, ami zeneileg képes reprezentálni az érzékileg felfoghatatlant.<sup>52</sup>

A némaság az érzelmek szavakkal való elbeszélhetetlenségét foglalja magában. A szakirodalom a *Trisztán és Izolda* kapcsán emlegeti Wagner túlfűtött képzeletét, „mely a végtelenbe tart, hevesen szomjazza a soha nem hallottat és a kimondhatatlant”. Drámai egysége ennél fogva belefut a zenébe s kíméletlen ereje elsodorja.<sup>53</sup> Azonban mint láthatjuk, korántsem csak erre az egy műre vonatkozatható ez a megállapítás. Csáth Géza *A jó operaszöveg* című tanulmányában ír arról, hogy az opera librettójának érdekesnek és könnyen érthetőnek kell lennie, nem szabad a közönség figyelmét lefoglalni azzal, hogy az események összefüggése inat törje a fejét. Kiemeli, hogyha egy teljesen süket ember követi végig a dalművet, neki is tisztában kell lennie azzal, hogy mi történt, a drámaiságnak ugyanis nem a szavakban kell megmutatkoznia. Csáth szerint tévedés, hogy az opera szövegekönyvének versben kellene megíródnia, mert ez a forma ritmusa, kötöttsége miatt nem ad teljesen szabad kezet. A zenei prózát szebbnek, igazabbnak, őszibbnek érezzük a zenei versnél és az író épp a tetralógia zenéjéig hozza példának a zenei prózára. Ahogyan írja: „zenei verset lehet csinálni akkor is, ha a szöveg próza”. Ezért leghelyesebb az operaszöveget prózában megírni.<sup>54</sup> Ha összevetjük ezeket a szempontokat a novellával, úgy tűnik, megfelel a jó operaszöveg Csáth által felállított kritériumainak. A történet egyszerű. Prózában íródott, ám bizonyos pontokon kétségtelenül líraibb hangvételű, mint ami a novella műfajára általában jellemző. A grófkisasszony némasága is valamiképpen magyarázatot nyer, hiszen Csáth éppen a szavak, a beszéd nélkülözhetőségére és más kifejezőeszközök fontosságára hívja fel a figyelmet. Ehhez mérten a novella is más eszközökkel teremti meg az elmondhatatlant: a vizualitással, a költőiséggel, a nonverbális gesztusokkal – mintha csak előadásra írta volna ezt a szerepet. Az opera annyira összetett műfaj, hogy szinte az összes művészeti ágat egyesíti, ebben pedig fontos szerepet játszik a gesztikuláció, a mimika, a táncművészet, mégis a vizualitás és a zene szerepe kapcsolódik össze leginkább. Az opera „képileg jeleníti meg a zenét. A legtotálisabb művészeti forma: zene és látvány, hangszer

---

<sup>51</sup>ALMÁSI-TÓTH András, *Az opera: Egy zárt világ – Az operai színház alapproblémái* (Budapest, Typotex, 2008) 19.

<sup>52</sup>Uo. 20–22.

<sup>53</sup>Paul Henry LANG, i.m. 292.

<sup>54</sup>CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 103–105.

és ember, epika, dráma és líra találkozik a színpadon”.<sup>55</sup> A Wagner nevéhez köthető „Gesamkunstwerk”-elmélet különösen felnagyítja ezt a jellemzőt: a színpadon közreműködő művészeteket egyenrangúnak és ugyanolyan mértékben szükségesnek vallja, melyeket egymás mellé rendelve kaphatjuk meg a komplexitás egységét.<sup>56</sup>

Almási-Tóth András szerint a zenében olyan drámai lehetőségeknek kell lappanganiuk, melyek a pusztán szóban nincsenek meg, s amelyek így írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.<sup>57</sup> Egy prózai szövegbe zenei lüktetést sűríteni nyilvánvalóan sokkal nehezebb, és kevésbé magától értetődő, mint egy versbe (bár természetesen rövidebb terjedelméből, megszerkesztettségéből adódóan egy novella sokkal inkább alkalmasabb erre, mint egy regény), a *Délutáni álomban* egyértelműen érzékelhető egy ilyenfajta megkomponáltság, már csak a korábban említett lírai jellegéből adódóan is. A novella elején és végén ugyanis van egy ismétlődő rész, amely egyfajta refrénként is funkcionál. Az itt felbukkanó helyszínek kísértetiesen hasonlítanak *A Nibelung gyűrűjének* történetére, sőt úgy tűnik, mintha ez a két rész kimondottan a Wagner-opera őstermészeti közegébe lenne beágyazva. A hegyvidéki sziklás, barlangos zugok tipikusan az istenek rejtőzködő, kultikus terei, szinte az opera összes felvonása itt zajlik, a folyó szimbolikáját és kétségtelen szövegszervező erejét pedig már érintettük. A novellában a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésének helyét is kijelöli, de a refrének helyszíne is ez a folyó, ami a régi élet elhagyásának és az új élet szférájába való átlépésnek a határát jelöli ki mindkét alkalommal – a grófkisasszonnyal való találkozás után és a gyermek halála után, az átok alól való feloldozáskor is. Az első résznél a narrátor üvegfuvalák és mélyhangú varázshegedűk hangját hallja, miközben lassan távolodik csónakjában a mesés várostól. A novella víziójába tehát zenei aláfestés vegyül, ami megteremti a novellának egy, az olvasó számára hallhatatlan, kifürkészhetetlen rétegét. Az elbeszélés végén, a visszatérő részben azonban már nincs muzsikaszó – csak kietlenség és néma csöndbe burkolózó tájék. Ahogyan a mese eleinte az élet teljességét fejezte ki, a végére immár kiüresedett és funkciótlanává vált.

Mint már a cím is jelzi, *A Nibelung gyűrűjének* legfőbb motívuma a gyűrű, ami az összetartozás, az örökkévalóság ősi jelképe. Alberich alkotja meg a Rajna mélyéről ellopott aranyból. A sellők el is dalolják a gyűrű elkészítésének feltételét: „Tán nem tudod, gyűrűt az ércből nem kovácsol, csak az, ki az érzésről lemond, szerelmet és vágya-

<sup>55</sup> ALMÁSI-TÓTH András, i.m. 9.

<sup>56</sup> STAUD Géza, „»A totális színház«: A művészetek egysége a színpadon”, *Színház 2* (1968): 2.

<sup>57</sup> ALMÁSI-TÓTH András, i.m. 29.

kat elűz, az képes gyűrűbe fogni a színaranyat, senki más”.<sup>58</sup> A kincs végtelen hatalmat ad birtokosának, amellyel a világ urává válik, Alberich azonban elátkozza.<sup>59</sup> A gyűrű így elrabló, tulajdonosai számára elhozza a véget, gyásszal és keserűséggel tölti meg életüket. Az opera legfőbb motívuma is a refrénben jut kifejezőerőhöz a novellában: „Tudtam, hogy nem szabad szólanom, mert akkor a halál fia vagyok, csendben maradtam hát és hétszer megfordítottam gyűrűmet az ujjamon.”<sup>60</sup> A gyűrű itt szintén valamilyen fajta mágikus hatalommal, varázserővel bír. „Erre a csónakom orrának irányában valami gyenge világosságot láttam derengeni. S azután mint valami nagy csodalámpa, felbújt az égre a hold.”<sup>61</sup> A csónak már nem lassan úszik: felgyorsult, és ezzel újra visszatérünk ahhoz a sodráshoz, ami Wagner álmából *A Nibelung gyűrűjének* esszenciájává nőtte ki magát. Ez a tempóváltás az eddiginél jóval fokozottabb lendületet és ritmusváltást kölcsönöz a szövegnek, elérve így a csúcspontot. Az elbeszélés zeneiségét biztosító ismétlések betétként visszaidézik és nyomatékosítják az első refrént, egyes mondatok szóról szóra ismétlődnek – egyedül a szubjektum megosztottságában térnek el. A szereplőknek eddig nem volt egységes identitásuk a történet során. A narrátor hármaskör árnyékának földre vetülésével a szubjektum horizontálisan sokszorozódott meg. Ezzel szemben a grófkisasszony azonossága a tükros szobában, vertikális síkban bomlott meg, így a tükör mint torzító felület jelent meg, mely én-hasadást képes reprodukálni. A második refrénnél az elsőhöz képest az egyes szám, első személyű narráció többes szám, első személyűvé válik: a két identitás külön világa ekkor összeér, a szubjektum eggyé forr össze.

Csáth Géza *Délutáni álmom* című novellája és Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* című operája tehát igen szoros kapcsolati szálakat mutat. Mint láthattuk, az említett opera keletkezési körülményei indítják el az elbeszélést, majd a narrátor belemerül egy, időnként meghökkentően az operára emlékeztető történetbe. A novella szinte ugyanazokat a forrásanyagokat emeli be a szövegbe, ugyanazokból a műfajokból töltkezik, mint amiket Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* komponálásához felhasznált. Ezzel úgymond kétszeres továbbírás jön létre: a Wagner által felhasznált mítoszokat, meséket és a belőlük kibontakozott történetet Csáth saját elbeszélésében írja tovább.

<sup>58</sup> Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 54.

<sup>59</sup> „Amint átkom nyerte el, most átkom sújtson rá! Bűverőm szent gyűrűje volt, de bárki hordja más, pusztuljon el! Ne nyújtson több élvezetet, soha víg ne legyen, kire fénye hull! Bárkié lesz, eméssze a bánat, s akié nem lesz, irigykedjen rá!”  
Uo., 18.

<sup>60</sup> CSÁTH Géza, *Délutáni álmom*, i.m. 101.

<sup>61</sup> Uo. 101.

Az elbeszélés a Csáth Géza által publikált operaértelmezésre épül. Nem utolsó sorban pedig a szöveg költőiségét, képiségét és zeneiségét figyelembe véve a *Délutáni álom* egy erősen megszerkesztett, két refrén köré szerveződött szöveg, mely – a konkrét zenei anyag felhasználása nélkül – kimeríti az opera műfajának szinte valamennyi sajátosságát: mintha a szöveg önmagában, hangzóanyag hiányában akarna operaszerűvé válni.

### HEGYSZOROS: A NOVELLAI OPERÁBA SZÓTT OPERA

A *Hegyszoros* szintén a *Délutáni álom* című kötet egyik elbeszélése – mégpedig nem is akármelyik, hiszen utolsóként foglal helyet a kötetben, ezzel a novellákat közrefogó keret másik, záró részét alkotja. Szajbély Mihály szerint a két novella kapcsolata a közöttük lévő motivikus rendszerben ragadható meg leginkább: mindkét hőst lélekbolondítóan szép táj veszi körül. Úgy látja, a *Hegyszorosban* kaphatjuk meg a választ a *Délutáni álom* legfőbb kérdésére: arra, hogy miért kell az elbeszélőnek megváltást keresnie. A néma grófkisasszonyról szóló álmot a történet jelen idejének tekinti, mivel Gracián ifjú erőtől duzzadó indulása azon pillanata a múltnak, mikor felnőtté érett az elbeszélő és elindult a maga útján, a novella vége pedig a jövőt, az út végét hivatott előrevetíteni.<sup>62</sup> Az én meglátásom szerint azonban ennél jóval mélyebb szálak közvetítenek a két elbeszélés között, mindezek az egyezések csak a felszínét képezik szoros összeköttetésüknek.

A Csáth Géza családi levelezésében megjelent információk szerint a *Hegyszoros* kötetzáró pozíciójához maga az író ragaszkodott, noha Osvát Ernő jelentősen átrendezte a bekerülő novellákat az eredeti elképzeléshez képest: a *Kútomlás*, a *Johanna*, a *Nyári utazás*, a *gimnazista naplója*, a *Nagy Nóriusz* és a *Hegyszoros* közül mindössze két elbeszélés, a *Hegyszoros* és a *Johanna* látott napvilágot ekkor.<sup>63</sup> A *Hegyszoros* a *Délutáni álomhoz* többek között vízió jellegében is erősen kötődik, ugyanakkor már koránt sincs meg benne a kötetindító novellára jellemző folytonosság. A narrátor elbeszéléséből itt már az sem derül ki, álmoképként értelmezhető-e a történet, de az események fantasztikuma, a tér és az idő jóformán mindennemű homályba veszése, illetve a narrátor elszólása is ezt a benyomást kelti: „Mégis csak szerencsés fiú ez a Gracián! - mondtam

<sup>62</sup>SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, i.m. 195–197.

<sup>63</sup>Csáth Géza: *1000x ölel Józsi*, i.m. 142.

magamban - jókor indul, szép lesz az élete, mint egy álom, valószínű, hogy nincs is semmi komoly ok sajnálkozni rajta.”<sup>64</sup> Az elbeszélés szerkezete is erősen rájátszik az álomszerűségre. A folytonosság állandó, néhol akár két-három mondatonként való megtörése olyan szintű fragmentáltságba taszítja a novellát, mely azt a benyomást kelti, hogy a felvillanó képek egy öntudatlan elmén szűrődnek át: mintha az álmodó folyton feleszmélne, de felébredni nem tudna, és rögvest visszacsöppenne ábrándjába. Ez a fajta töredezett elbeszélésmód egyébként a kötet második felére szinte végig jellemző, de itt, az utolsó novellánál törik szét leginkább az, ami a *Délutáni álom* erős megkomponáltságát még szilárdan összetartotta.

Rendkívül fontos szerepet tölt be a novella implicit olvasójának, azaz Weiner Leónak a kiléte, hiszen ezzel a szöveg máris beágyazódik egy erős zenei kontextusba. Weiner Leó és Csáth Géza hosszú éveken át közeli barátságot ápoltak. Az író naplójából jól ki-rajzolódik, hogy rengeteg zenei esten, hangversenyen, operabemutatón vettek részt együtt, ezek után nem ritkán egész estéket, éjszakákat töltöttek a másiknál és egymás családját is ismerték. Csáth Géza rendkívül nagyra tartotta Weiner Leó munkásságát. Több elismerő zenei kritikát publikált műveiről és más zeneszerzők között is a legnagyobbak között említi.

Szinte rögtön az elbeszélés elején találunk egy részt, ami kapcsán Szajbély Mihály úgy véli, Graciánt az olvasó a motivikus egyezések miatt az elbeszélő ifjúkori alteregójának érzi, és ennek reprezentálásaként funkcionál a következő szövegrész.<sup>65</sup> Számomra azonban jóval nagyobb jelentőséget hordoz: Csáth Géza a szövegbe ágyazott egy olyan részletet, amely egyértelmű utalásként szerepel az író egyik saját művére vonatkozóan.

Ez az ifjú arc a maga szűzies friss és hamvas üdeségében is hasonlatos volt számomra egy maszkhoz, amely hamvazószerda reggelén eltépetten hever valami feldúlt mulató-szoba sarkában. Már előre láttam rajta a tépéseket, a kopásokat és a horpadásokat, a ki nem kerülhető tortúrák nyomait, az elferdüléseket, amelyeket hiába próbálna valaki kiigazítani, a ráncokat és árnyékokat, amiket nem mos el még az éjszaka sem, még a sötétség sem, mert a sötétben is megmaradnak és élnek, mint valami nyöszörgés.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros = Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 169.

<sup>65</sup>SZAJBÉLY Mihály, i.m. 196–197.

<sup>66</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 169.

Az idézett részlet Csáth Géza *Hamvazószerda* című bábjátékára utal, ami *A varázsló halála* című novella színpadi átirata, ám bevezető (az alapjául szolgáló novellában még nem létező) része szinte egyértelmű kapcsolódási pontokat, helyenként szó szerinti azonosságokat mutat Csáth Géza Weiner Leó *Farsang* című zeneművéről írt kritikájával. E szerint minden bizonnyal a *Farsang* inspirálta és teremtette meg Csáth drámájának az alapszituációját. A *Hamvazószerda* által egy újabb álomjelenet szövődik bele a novellába, mivel történetének keretét az Utolsó Vendég álomba merülése, majd felébredése adja egy átmulatott éjszakán, a művet pedig többek között álomjátékként is emlegetik. A drámát a *Hegyszoros* szereplőjének sorsához kapcsolja továbbá az Utolsó Vendég bűnös életvitele is, aki hamvazószerdakor szeretne megbocsátást nyerni eltökölt életére – többek között épp azért, mert nem volt képes uralni a nők iránti szenvedélyét és elszalasztotta az igazi szerelmet, ahogy Gracián.

A *Hegyszoros* a *Délutáni álommal* szemben viszont elsősorban egy másik Wagner-opera, a *Tannhäuser* történetét parafrázeálja. A műveket a két fiatal főhős útkeresése köti össze bűnös vágyaik labirintusában, az immár kiüresedetté vált boldogságuk határán. Mindketten a nők, az élvezetek és a kéjes mámor csapdájában gyötrődnek, nem képesek kiszabadulni szenvedélyekkel teli börtönükből. Csáth Géza a következőképpen ír a *Tannhäuser*ről:

A Tannhäuser a gyönyörökbe és érzéki élvezetekbe elmerült fiatal férfit állítja elénk. Vénusz – a Nő. A sok nő, minden szép nő, ki csókot és mámort ad. A kifejlett férfi mohón habzsolja az ifjúságnak és az életnek e nagyszerű ajándékait. Idővel azonban reá jut, hogy ezek a forszírozott szexuális örömök egyszersmind szexuális sérelmek is. A pszichében föléled a vágy egy olyan szerelem iránt, amely szerelmi örömet ad szerelmi sérelmek nélkül. A poligínia megismerteti a férfival a monogínia becsét. A sok asszony felkelti benne a vágyat *egy nő* után. A szeretők (Vénusz) - a feleség (Erzsébet) után. A vágy olyan mély és határozott, hogy reális teljesülése nem adna tökéletes kielégülést. Wagner tehát az ideális teljesülést választja. A szerelmesek csak a halálban lesznek egymáséi, ami, minthogy egymásért haltak meg, a legvégeleseebb, a legtökéletesebb egyesülés.<sup>67</sup>

A *Hegyszoros* töredékes szerkezete és helyszínei is rájátszanak a *Tannhäuser*re: Wagner operájának kezdete a főhős álomból ébredése következtében az első felvonáson belül képekből tevődik össze. Az első kép színhelye a Vénuszbarlang, ahol Tannhäuser

---

<sup>67</sup>CSÁTH Géza, *Wagner lírája*, i.m. 111.

szirének és Vénusz csábítja magához. Ők teljesítik be férfiúi vágyait, világukban, ebben a földöntúli édenben a gyönyörtől megrészegülve az idő múlása is ködbe vész Tannhäuser számára.<sup>68</sup> A második kép – az utolsó felvonáshoz hasonlóan – a Wartburg előtti völgyben játszódik. Ez a helyszín többször is megemlékszik a darab során, hiszen Tannhäuser kezdettől fogva ide igyekszik, így a völgy a két nő, Vénusz és Erzsébet a gyönyörökkel teli élet és a házasság választóvonalát is kijelöli – ahogyan a *Hegyszoros* Graciánja is éppen egy völgykatlanban leli halálát. Tannhäuser épp az után a szabadság után áhítozik,<sup>69</sup> amit Gracián érez útra kelésekor: „Gyengén izzadt a homloka, de hátraszegte nyakát, és csaknem kacagott a szabadság öröme miatt, mely mint valami bizsergés vagy zsongás, egészen elfogta, tüzelte, vitte.”<sup>70</sup>

Tannhäuser bűnbánata vezényli Rómába, ahol üdvözülése reményében meggyónja bűneit. Útközben szörnyű kínokat kell kiállnia, de a többi zarándoklóval ellentétben elsősorban nem büntudata végett, hanem mert a zöldellő táj Vénuszra emlékezteti és húzza vissza vétkeihez: a csábító Vénusz ugyanis, ahogyan maga is említi, selymes pázsitágyban él a réten.<sup>71</sup>

Mit más csak alig bírt, az útnak szörnyű nagy kínjait mily könnyen tűrtem én! Míg más a rétek zöld palástján lépdelt, a lábam kő vagy túske tüske tépte fel, ha szívük forrás hús vizétől éledt, Nap izzó lángját szomjan tűrtem el. [...] És zárt szemekkel, hogy ne lássam zöldjét, bolyongtam át Itália áldott földjét.<sup>72</sup>

*Tannhäuser* kétségbeesése Gracián gyötrődésében és szabadulni akarásában is visszatükröződik, egyikük sem tud ellenállni a kísértésnek, ezért mindketten becsukják szemüket, hogy ne érzékeljék a körülöttük lévő világot: „Gracián kitartóan, egyenletesen, feszesen lépegetett tovább, és nem nézett hátra. Nem nézte meg a gyönyörű erdőket és berkeket, amelyek az út mentén egymást váltogatták, nem törődött a sok apró színes mezei virággal, nem hajolt le megszagolni egyet is. Mintha azt mondta volna: – Nem, nem, itt nem állok meg, még ma messze el akarok érni, jó távolra hazulról, a gyermekkoromtól, az emlékeimtől, a tanítómesteremtől, az egész régi életemtől.”<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Richard WAGNER, *Tannhäuser*, ford. ZÁVODSZKY Zoltán (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, Operaszövegkönyvek, 21) 5–6.

<sup>69</sup>Uo. 8.

<sup>70</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 168.

<sup>71</sup>Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 7–8.

<sup>72</sup>Uo. 34.

<sup>73</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 170.

A kereszténység szülőföldjére való zarándoklat szintén nem csak a *Tannhäuser*ben jelenik meg. Noha a *Hegyszoros*ban nem találunk semmiféle konkrét helymegjelölést, Csáth Géza belehelyezi a művet az itáliai kultúrába, amikor először festményként ábrázolja a teret: „Gyönyörű reggel volt, gyenge szél fújt, alig hűvös, vidám, bohó szellő. Köröskörül varázslatos és szokatlan színek, amilyeneket csak a legnagyobb festők tudnak összehozni.”<sup>74</sup> Csáth Gézát mindig is az irodalommal és a zenével együtt foglalkoztatta a képzőművészet is, sokat festett, rajzolt és naplójában is szívesen örököltette meg az őt körülvevő embereket. Gyermekként festői műtermet állított fel lépcsőházukban és kamaszként komolyan érlelődött benne a festőművészi hivatás gondolata is.<sup>75</sup>

A novellában később, amikor a dús fűben megjelenik a szőke asszony, aki Gracián számára az ideális választást jelentené, Csáth Géza immár festőművészt is társít a nő adottságaihoz: „Az orr nemes és tökéletes rajza finomította meg a hatalmas testet, és kicsinyítette rubensi méreteit.”<sup>76</sup> Rubens ugyan flamand származású volt, tudjuk, pályáját és alkotóművészetét milyen nagymértékben befolyásolta római útja, a rá jellemző monumentalitás szerepe is ekkoriban kezdett leginkább kibontakozni alkotásaiban, melyek között megtalálhatjuk a női test szemléltetését is. Ahogy pedig Gracián egyre közeledik a novellában az általa csodált nőeszményhez, konkrét festőművészeti ábrázolásokkal találja szemben magát: „Vörös hajuk bronza ragyogott a délutáni napban, és viruló testük barnás tónusaiban Tiziano és Correggio legszebb Vénuszaira emlékeztettek.”<sup>77</sup> Ezek a festmények a női test, az erotika legismertebb illusztrációi közé tartoznak a képzőművészetben, és mivel a novella során itt nevezi meg Vénuszt először egzakt módon a szerző, a *Tannhäuser*be is itt íródik bele igazán Gracián története. Az említett három festő mindegyikéről elmondható továbbá, hogy művészetüket áthatotta a vallási közeg és ábrázolásmód, tehát Csáth Géza általuk csempészte leginkább bele a *Hegyszoros*ba a *Tannhäuser* kultikusságát és dogmatikusságát. A már korábban említett Csáth-kézirat a *Tannhäuser* kapcsán szintén foglalkozik a novellába rejthető képiség, a festői látvány problematizálásával, többek között épp a női test „festményszerűségét” tematizálja, ahogy kulcskérdése Venus istennő mulatozása is.<sup>78</sup> A főhős Gracián neve értelmezhető utalásként akár Baltasar Gracián barokk íróra is, akinek életútjában fontos szerepet játszott a vallásosság: a családi papi hagyományokat követve belépett a

---

<sup>74</sup>Uo. 169.

<sup>75</sup>KELEMEN Éva, i.m. 16.

<sup>76</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 171.

<sup>77</sup>Uo. 172.

<sup>78</sup>HÓZSA Éva, i.m. 76–77.

jezsuita rendbe, majd lelkészként is tevékenykedett. A *hős* című művében az igazi hősök attribútumait ismerteti, illetve a hősiesség mibenlétét értelmezi az itáliai hőstereptől (Seneca, Castiglione, Tacitus, Machiavelli) eredeztetve.

Ezután a *Hegyszoros* középpontjában lévő jelenet is a *Tannhäuser*ből ered: Gracián egy tisztáson találja magát, ahová bűnös vágyai vezették, és ezen a ponton fut össze leginkább a novella és az opera szövege. Így látja Tannhäuser a színteret, amikor Erzsébethez visszatérve ráébred, hogy nem képes lemondani a vénuszi gyönyörökről:

Látom, hol egykor boldog voltam, már nyitva áll a nagyvilág! Az égbolt szebben fénylik ottan, a réten virul száz virág! Mily jó, a szép tavasz ha ébred és rám ezernyi hangja száll! A vágytól ujjong tűzben égve, csak űz és hajt a szív, a vágy!<sup>79</sup>

A *Hegyszoros* narrátora pedig a tisztásra érve a következőképpen festi le az eseményeket:

Gracián ekkor már a távolba nézett, ahol szerteszét meztelen testekkel volt tele a mező. Száz és száz nő feküdt összevissza a magas fűben, mint égből hullatott almák és őszibarackok, vagy hirtelen kinőtt exotikus virágok.<sup>80</sup>

Gracián tehát a *Tannhäuser* színterére érkezik, ahol ugyanabban a környezetben, ugyanazok a csábítók várják, akik az operai hőst, metaforikusan a bibliai tiltott gyümölcsként utalva rájuk.

Gracián nem tud ellenállni a hívogató csábításnak és férfiúi szabadságának, holott mint Tannhäuser Erzsébet esetében, ő is találkozik azzal a nővel, aki miatt érdemes lenne letérnie a bűn ösvényéről, de továbbáll: „Ez a szerencsétlen Gracián csak későn fogja észrevenni, csak későn fogja megtudni, hogy micsoda nagy hiba volt a szőke aszszonynál meg nem állapodni, kinek természete s nemes szépsége leginkább illettek fiatal korához és tapasztalatlanságához. Nyilván érez valamit a levegőben, vagy fél és aggódik a jövője miatt, vagy megrontotta valaki!”<sup>81</sup> Így Gracián nem nyerhet bűnbocsánatot, ezért pedig halálával kell fizetnie: beszippantja őt az igéző női testek tömkelege.

<sup>79</sup> Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 14–15.

<sup>80</sup> CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 172.

<sup>81</sup> Uo. 172.

„A nap már búcsúzott a hátunk megett, a távoli hegyeknél.”<sup>82</sup> Ezzel egyrészt újra elértünk a már ismerős alkonyati jelenséghez, mely Csáth Géza mindhárom olyan novelláját szilárdan összetartja, melyek valamely Wagner-operából nőttek ki magukat, másrészt pedig a *Tannhäuser* zárásához és hőse utolsó pillanataihoz is: „A vágy most bennem újra ébred, ha látom ezt a félhomályt. Mámoros lázban ég a vérem, a Vénuszhegy előttünk áll!”<sup>83</sup> Azonban ahogy alkonyodik, Tannhäuser története átszivárog *A Nibelung gyűrűjének* utolsó soraiba, s Gracián a Ring helyszínén találja magát: „A látóhatárt ebben az irányban két óriási szikla zárta el, majdnem összeértek, és csak igen szűk utat hagytak szabadon. Hegyszoroshoz hasonlított ez a hely, idegenszerű, félelmes és baljóslatú volt, mint az a völgykatlan, hol Hagen megölte Siegfriedet. Az aljában valóságos torlaszt alkottak a női testek. El volt zárva az út teljesen.”<sup>84</sup> Ekkor Tannhäuser sorsa összefonódik Siegfriedével, a két történet egymásba íródik és néhány sorral később a két wagneri hős végzete egybeolvad – Graciánt pedig hozzájuk hasonlóan nyeli el a végzet örvénye. Ahogyan a novella narrátora megjegyzi: „Olyan volt, mint egy hős, aki az élettől búcsúzik”.<sup>85</sup> Hős, hiszen mindhármuk vesztét ugyanaz okozta: nem tudtak ellenállni a nők, a szerelem, a vágy iránti rajongásuknak. Csáth Géza *Hegyszorosa* voltaképpen megkonstruálja a különböző művészeti ágakban megelevenedő keresztény bűnösség hagyományait: egy irodalmi szövegbe ágyazva hallatja zenei, és láttatja képzőművészeti tradícióit.

Az elemzett három novellát áttekintve azt hiszem, különböző perspektívákból megvilágítva kellőképpen kirajzolódott Richard Wagner operáinak, és egyáltalán a zene szeretetének hatása Csáth Géza szépírói tevékenységében. Ahogyan láthattuk, a *Délutáni álmom* című kötet kezdő- és végpontját is *A Nibelung gyűrűje* jelöli ki – akár rejtetten, akár önmagát nem leplezni kívánó módon. Mind a három elbeszélés alkonyatkor játszódik, az *Istenek alkonyának* mintegy megidézéseként, és mindannyian kötődnek az álmokhoz is, ami valamiképpen burokba vonja a szereplőket és történeteiket. Végül pedig Csáth Géza *Wagner lírája* című írása nem csupán egy zenekritika a millió közül: a szerző három novellájának az alaptörténetét is magában rejti.

---

<sup>82</sup>Uo. 173.

<sup>83</sup>Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 36.

<sup>84</sup>CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 174.

<sup>85</sup>Uo. 174.

## HIVATKOZOTT MŰVEK

Almási-Tóth András. *Az opera: Egy zárt világ – Az operai színjáték alapproblémái*. Budapest: Typotex, 2008.

Bartha Dénes. *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975<sup>2</sup>.

Ifj. Brenner József: (Csáth Géza): *Napló (1906-1911)*. Szerkesztette Beszédes Valéria. Szabadka: Életjel, 2007 (Életjel Könyvek, 122).

Csáth Géza: *1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909 – 1912*. Sajtó alá rendezte Beszédes Valéria. Szabadka: Életjel, 2008 (Életjel könyvek, 123).

Hózsa Éva. *Az alakítás (és a rózsagybeszövés) mint modell: Theodor Strom: Kései rózsák – Späte Rosen és Csáth Géza: Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*. Filológiai Közlöny: 2010, 1. sz., 71–79.

Kelemen Éva. *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza*. [Vámosszabadi]: Magyar Kultúra Kiadó, 2015.

Króó György. *Heilawâc avagy délutáni álom a kanapén: Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Lang, Paul Henry. *Az opera: Egy különös műfaj különös története*. Fordította GERGELY Pál. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Staud Géza. *A „totális színház”: A művészetek egysége a színpadon*. Színház: 1968, 2. sz., 1–7.

Szajbély Mihály. *Csáth Géza*. Budapest: Gondolat, 1989 (Nagy magyar írók).

Csáth Géza. *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. Sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Budapest: Magvető, 1994.

Csáth Géza. *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*. Sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Budapest: Magvető, 2000.

Tóth Dénes. *Hangversenykalauz I-II*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.

Wagner, Richard. *Mein Leben*. Második kötet. München: F. Bruckmann Verlag, 1911.

Wagner, Richard. *A Nibelung gyűrűje: Színpadi ünnepi játék*. Fordította Blum Tamás. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

Wagner, Richard. *Tannhäuser*. Fordította Závodszy Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, (Operaszövegek, 21).