

Szegedy-Maszák Mihály

RICHARD WAGNER ALKOTÁSAINAK NYOMA JOYCE MŰVEIBEN

Összehasonlíthatók-e a különböző művészetek? Erre a kérdésre nem először keresek feleletet. Az újabb mérlegelést az indokolja, hogy meggyőződésem szerint nem lehet egyértelmű választ találni.

A különböző művészetek vagy ismeretet hordozó közegek (médiák) együttes tanulmányozása régóta fontos része annak, amit összehasonlító irodalomtudományak szokás nevezni. Nagy a kísértés az átjárásra e területek között, ám veszélyei is lehetnek az ilyen kalandozásnak. Nehezen volna bizonyítható, hogy Virginia Woolf első regényében a hősnő halála „a Gesamtkunstwerk jelképes lebontásaként (diszantling) olvasható”, a *Tristan* „stílus vonatkozásában nagyon francia mű”, a *The Waves* szereplői közül Jinny „rajnai sellő”, „Louis tapasztalata a regény elején a Nibelung Alberich alakját idézi föl”, „a középkorú Bernard Wotan alakjával társítódik”, „végső magánbeszéde pedig Brünnhilde helyzetének felel meg”.¹ A feminista kritika túlzásaként minősíthető, hogy E. M. Forster *A Room with a View* (1908) és Virginia Woolf *The Voyage Out* (1915) című regényének hősnője „nők számára tiltott” műként adja elő Beethoven utolsó zongoraszonátáját,² hiszen az Op. 111-nek Elly Ney (1882–1968) volt egyik legavatottabb tolmácsolója. Ha az irodalmár komolyan veszi a szakszerűség követelményét, minden idejét a saját területének megismerésére kell szánnia, és így szerzett tájékozottsága nem okvetlenül hatalmazza föl arra, hogy érvényes kijelentéseket tegyen zenéről, festészetről vagy mozgóképi alkotásokról.

A műkedvelő könnyen enged a csábításnak, hogy a társművészetekre utaljon, de az efféle kirándulások ritkán bizonyulnak szakszerűnek. A „zenei” jelzőt sok alkotó vagy értelmező átvitt, metaforikus vagy nehezen körvonalazható értelemben használja. Celan egyik korai költeményének *Todesfuge* a címe, és Aldous Huxley félig-meddig önéletrajzi hőse, Philip Quarles „ellenpontosító cselekmények”-ről ír a följegyzéseiben.³ *Das literarische Kunstwerk* című kiváló könyvében Roman Ingarden a többszólamúság kifejezéshez folyamodik, amikor a jelentésegységek rétegét

1 Emma Sutton: *Virginia Woolf and Classical Music. Politics, Aesthetics, Form*. Edinburgh: University Press, 2015, 4., 78., 147., 148.

2 Uott, 61.

3 Aldous Huxley: *Point Counter Point*. New York: Harper & Row, 1965, 301.

tárgyalja, és Mihail Bahtyin is Dosztojevszkij többszólamú regényírásáról írt. Jelen-tős magyar irodalmár is állította, hogy „József Attila nagyon közel került a polifónia jelenségének irodalmi alkalmazásához”.⁴ Megítélésem szerint mindezekben a művekben kissé félrevezető a szakszó használata, amennyiben a többszólamúság egyenrangú szólamok *egyidejűségét* jelenti. Talán még az sem szerencsés, ha „mítosz és tény ellenpontját” emlegetjük az *Ulysses* elemzésekor.⁵ Lehet, hogy még magának Joyce-nak az állítását is, amely szerint az *Ulysses* 11. fejezete „fuga per canonem”-hez hasonlítható,⁶ inkább szerzői védekezésésként érdemes felfogni, melyet az tett indokolttá, hogy a korai olvasók – közöttük Ezra Pound és Harriet Shaw Weaver – nem fogadták tetszéssel az Ormond vendéglőben játszódó jelenetet.

A *Howards End* V. fejezetében a szereplők a művészetközi összehasonlítások lehetőségéről cserélnek eszmét. Margaret Schlegel a testvérével vitatkozik: „Helent egyedül az a cél vezette, hogy dallamokat a festészet nyelvére fordítson le, és képeket a zene nyelvére. Roppant leleményes, [...] de szeretném tudni, mit nyerünk ezzel? [...] Nem tudom, mikor jön el a nap, amikor visszatérünk ahhoz, hogy a zenét zeneként fogják föl. [...] Természetesen Wagner a főkolompos. Mindenkinél többet tett a tizenkilencedik században azért, hogy összekeverjék a művészeteket”.⁷

Ezúttal főként azt a kérdést szeretném mérlegelni: mennyiben fogadhatja be az irodalom a többi művészetet. Zene és irodalom viszonyára összpontosítom a figyelmemet, különös tekintettel Joyce és Wagner alkotásaira. Tagadhatatlan, hogy a huszadik század elején az angol nyelvű regény alkatilag egymástól nagyon különböző három művelője is kiindulópontnak tekintette Wagner művészetét. Nemcsak Virginia Woolf, aki ellátogatott Bayreuthba, de D. H. Lawrence is, akinek *The Trespasser* (1912) – első változatban *The Saga of Siegmund* – című második regényében a két főszereplő közül Helena „Wagner-töredékeket játszott a zongorán”, „ál-landóan a *Tristan* egyes részeit dúdolta”, Siegmund pedig „a *Die Walküre* Tavaszi dalát füttyülte”.⁸ A három szerző közül Joyce műveivel foglalkozom részletesebben, mert az ő életműve szerepelteti a legsokoldalúbban Wagner munkásságát. Arról a másik kérdésről, miként használhatja föl a többi művészet az irodalmat, Liszt Ferenc munkásságának példáját használva, máskor már értekeztem.⁹

Hogyan „jelenhet meg” a többi művészet egy irodalmi szövegben? Egy korábbi tanulmányomban¹⁰ két megkülönböztetéshez folyamodtam. Egy műben idézett másik alkotás lehet a képzelet szüleménye vagy ténylegesen létező. Poe *The Oval Portrait* című története egy kitalált festményről szól. Thomas Mann regénye, a *Doktor Faustus* a XXIV. fejezetben az író által életre hívott zeneszerző, Adrian Lever-

4 Kovács Árpád: *Versbe írt szavak*. Budapest: Argumentum, 2011, 112.

5 Richard Ellmann: *James Joyce*. New and revised edition. Oxford: Oxford University Press, 1982, 359., 361.

6 James Joyce: *Letters*, I. Ed. Stuart Gilbert. New York: The Viking Press, 1966, 129.

7 E. M. Forster: *Howards End*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961, 38.

8 D. H. Lawrence: *The Trespasser*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1967, 33., 194., 99.

9 Szegedy-Maszák Mihály: *A mű átváltozásai*. Pozsony: Kalligram, 2013, 334–357.

10 Uő: „Unheard Melodies and Unseen Paintings. The Sister arts in Romantic Fiction”. In: Gerald Gillespie–Manfred Engel–Bernard Dieterle (eds.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2008, 53–68., ide: 53.

künn *Apocalipsis cum figuris* című elképzelt oratóriumát, a XLVI. fejezetben ugyanennek az alkotónak *Fausti Wehklage* című, a könyv keretein kívül szintén nem létező kantátáját mutatja be. Míg ezek az önértelmező részek a kitaláltságot (fikcionalitást) erősítik meg, ténylegesen létező művekre tett utalások a kölcsönhatás lehetőségét vetik föl. Segítheti-e Picasso *La famille de saltimbanques* (1905, Washington, DC, National Gallery of Arts, Chester Dale Collection) című olajképének elemzése Apollinaire *Saltimbanques* című tizenkét soros versének vagy Rilke *Ötödik elégiájának* megértését? Mennyiben tekinthető William Carlos Williams vagy W. H. Auden *Musée des Beaux Arts* című költeménye úgy, mint a *Tájkép Icarus bukásával* néven emlegetett festmény (1558, Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique) „elolvasása”? Mi a szerepük a *Tristan und Isolde*, illetve a *Der Ring des Nibelungen* szövegéből vett idézeteknek („Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind / Wo weilest du?” „Oed und leer das Meer” „Weialala leia/ Walalala leialala”) a *The Waste Land*-ben? Milyen értelemben biztosíthatják a folytonosságot Schubert *G-dúr vonónégyesének* (D. 887) szinte rögzismésen ismételt ütemei vagy Magritte festményei közül a *La belle captive* többszöri megjelenítése abban a mozgóképi alkotásban, amelynek rendezője, Robbe-Grillet, a címet is átvette a belga festőtől? Ilyesféle kérdéseket tehet föl valaki, aki a más közegből vett idézeteket tanulmányozza. Henry James *The Sense of the Past* című befejezetlen regényének hőse, Ralph Pendrel hosszasan tanulmányoz egy elképzelt festményt az általa örökölt londoni házban, ám később Van Eyck és Memling Szűz Mária-képeire hasonlítja a fiatal Nan Midmore arcát.¹¹ A kétféle idézet együttes alkalmazása bonyolult földadat elé állíthatja az értelmezőt. Proust nagy műve lehet erre nyilvánvaló példa. Vinteuil *Szonáta*, majd *Szeptett* néven emlegetett zeneműve (az átalakulás a regényírás folyamatát utánozza) és Elstir festménye, a *Le port de Carquethuit* az író képzeletének a terméke, de a regényben sok „tényleges” műalkotás is szóba kerül, és ezek egy része formaalkotó lehet a szövegben. Swann Giotto padovai falfestménysorozatából a *Caritas* nevű alaknak felelteti meg Françoise szakácsnőt;¹² ily módon az utalás túlmutat az említés szintjén. Az alkotó folyamat nyilván a kitaláltság erejének növelésével járt, hiszen a nagy mű előzményeként számon tartható Jean Santeuil még Saint-Saëns alkotásaként szerepelteti a *Szonátát*, ám a végső változatnak lényeges tulajdonsága, hogy olykor kétségessé teszi kitalált és valódi, teremtett és adott kettősségét – a *Szonáta* hallgatója a *Tristan* hatását érzékeli.¹³ Sőt, az is előfordul, hogy Vinteuil művének egy részletét („la petite phrase”) az elbeszélő olyan Pieter de Hooch által festett képekhez hasonlítja, amelyeken egy nyitott ajtón keresztül távolabb látunk, s így a festmény mintegy mélységet kap.¹⁴ Proust életművében a képzőművészet a zenénél fontosabb szerepet játszik. Noha Ruskin

11 Henry James: *The Sense of the Past*. London. W. Collins & Co., 1917, 276.

12 Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, I. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987 (Bibliothèque de la Pléiade), 119–120.

13 Uő: *À la recherche du temps perdu*, III. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), 664.

14 Uő: *À la recherche...*, I., 215.

fordítója a zenéről is írt, ilyen jellegű ismeretei hézagossabbak lehettek – erre lehet következtetni abból, hogy Rameau-nak tulajdonította Lully egyik művét.¹⁵

A másik megkülönböztetést pusztán „említés” és „felhasználás” között Gérard Genette a következőképpen körvonalazta: „A ’Párizs nagy város’ mondat a Párizs szót fölhasználja (employé) [...]; a ’Párizs két szótágból áll’ e nevet említi (mentionné)”.¹⁶ Nyilvánvalóan nem több, mint pusztán említés John Aldington első világháborús regényében az a részlet, amelyben az elbeszélő egy német támadást ezekkel a szavakkal jelez: „a walkürok lovaglása, melyet háromezer ágyú szólaltat meg”.¹⁷ Noha John Andrews, Dos Passos *Three Soldiers* (1921) című regényének egyik főszereplője a párizsi Schola Cantorumban tanul, legföljebb említésként fogható föl, hogy a Salle Gaveau-ban Debussy-műveket hallott – annál is inkább, mert az elbeszélő szerint „a *Nocturne*-ök és *A szirének*” hangzott fel,¹⁸ hiszen ez utóbbi a három nocturne közül az utolsó, vagyis nem két különböző műről lehet szó. William H. Gass *Middle C* (2013) című regényének Joseph Skizzen (Joey) nevű szereplője zenész. Sok művel kerül érintkezésbe, sőt még egyes hangfölvételekkel is – így a Claudio Arrau által előadott *Mondschein-szonátával*¹⁹ –, ám ezek az utalások lényegében csak említésnek tekinthetők. Ugyanez mondható Tersánszky J. Jenő *Vizontlátásra, drága...* című kisregényének arról a részletéről, amelyben az elbeszélő az említett Beethoven-művet zongorázza a hozzájuk beszállásolt orosz tisztnek.²⁰ Használatnak minősülhet viszont az a részlet Robert Graves önéletírásában, amely szerint az első világháború során az elbeszélő a következő tényről rögzítette: „Vagy tizenkét yard távolságra tőlünk egy német a hátán feküdt, és egy dallamot dúdolt, *A víg özvegy keringőt*”.²¹ E groteszk hatású szavak nyilvánvalóan a lövészárkos küzdelem és az operett világa közötti távolságot hivatottak érzékeltetni. Az ironia általában túlmutat az említésen. Esterházy Péter *Termelési-regényének* „E. följegyzései” című második felében szerepel egy „asztalon heverésző levél”, amelyben ez olvasható: „Ez a Rubinstein megígérte, hogy este átjön [...] és Rahmaninovot játszik majd. De Chopin-etüdöket játszott, és mondhatom: hamisan.”²² Péterfy Gergely a *Kitömött barbárban* (2014) a nyugati polgárság kultúráját a parlagisággal állítja szembe. Ezt az ellentétet hivatott hangsúlyozni az a részlet, amelyben az elbeszélő, azaz Török Sophie három gyerekével megszólaltatja „Mozart Esz-dúr zongoranégyesének első tételét”, és megvetéssel szól azokról, akik ezt az 1786-ban írt és az utókor által K. 493-as számon ismert remekművet „mesterkéltné, rizsporos labanc zené”-nek nevezik, mert „megszokták a verbunkosok és a cigánydalok egyszerű dallamait”.²³ Tormay Cécile *A régi ház* című

15 Uő: *À la recherche...*, III., 624.

16 Gérard Genette: *Figures V*. Paris: Seuil, 1999, 235.

17 John Aldington: *Death of a Hero*. London: Chatto and Windus, 1930, 373.

18 John Dos Passos: *Three Soldiers*. Boston: Houghton Mifflin, 1964, 201.

19 William H. Gass: *Middle C. A novel*. New York: Vintage International, 2013, 72.

20 Tersánszky J. Jenő: *Vizontlátásra, drága / Legenda a nyúlpaprikásról*. Budapest: Magvető, 1982, 39.

21 Robert Graves: *Good-bye to All That*. New edition, revised, with a prologue and an epilogue. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1957, 139.

22 Esterházy Péter: *Termelési-regény (kissregény)*. Budapest: Magvető, 1979, 237.

23 Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*. Budapest: Kalligram, 2014, 145–148.

regényében Schubert Rückert szövegére írt és refrénje alapján *Sei mir gegrüßt* (1822, D 741) címen ismert dala, melyet a fiatal Ulwing Anna énekel, illetve a már élemedett korú zenész, Walter Ádám által emlegetett *Parsifal*, olyan értéket képvisel, amely élesen szemben áll az üzleti világgal és a nemesi életmóddal.²⁴ Lawrence Norfolk *Lemprière's Dictionary* (1991) című történelmi regényében képként föl van tüntetve Chopin *b-moll szonátájából* (Op. 35) a III., „Marche funèbre” tétel első öt ütemének kottája, amelyet az egyik szereplő szólaltat meg.²⁵ Ezzel összehasonlítva inkább csak említésnek minősülhetnek azok az olasz operák, amelyeket e mű szereplői megtekintenek, talán kivétel az *Iphigénia Auliszban* és Domenico Cimarosa (1749–1801) egyik dalműve, amelynek nemcsak a színpadképéről, de egyik áriájáról is szó esik. Az eredetileg Nápolyban bemutatott *La frascatana nobile* (1776) a regény szerint a Haymarket színházban „nem bizonyult sikeresnek”,²⁶ részben azért, mert a híres tenoristát másik énekes helyettesítette. Gluck esetében hangnemről, hangszerelésről, tempóról, sostenutóról és magas c-ről is szó esik.²⁷ A zenei történet „elbeszélése” „hozzáértők” és „csőcselék” szembeállításának rendelődik alá; az előadást a színház följújtása szakítja félbe.

Céline regényei annyiban Joyce műveire emlékeztetnek, hogy döntő szerepet játszik bennük a hang. A *Féerie pour une autre fois* (Tündérajáték máskorra, 1952) eleje inkább csak említi a walküröket, noha a második világháború Augsburg környéki eseményeinek hangossága összefüggésbe hozható a Wagner művének harmadik felvonását indító zene jellegével.²⁸ Később már arról esik szó, hogy az elbeszélő „saját zenét ír könyvei számára” (143.), majd a kameruni „erdők hangszereléséről”, sőt „két-, háromszólamú partitúrá”-ról olvashatunk (157., 193.). A regény vége felé azután többször is hangjegyek egészítik ki a szöveget. Az első esetben föl van tüntetve, hogy a dal előadásához „pisztonon fisz hangot kell játszani” (253.). A második kotta a történetmondó anyjától hallott dallam emlékét idézi föl (257.). A következő esetben egy ötsoros ének utolsó sorának hangjai szerepelnek: „Adieu feuilles mortes!” (259.). Céline-ről azt szokás hinni, hogy volt zenei műveltsége. Ennek némileg ellentmond az első dallam ismétlése előtt a hivatkozás Lully és Couperin munkamódszerére (266.). Az ötödik esetben a harmadik dallam ismétlődik meg, ahogyan az elbeszélő ellenfele, Jules füttyülve sajátítja ki (274.). A könyv végén egy öt hangból álló töredék szakítja meg a szöveget, majd a regényt lezáró rövid bekezdés előtt harmadszor is megismétlődik a legelőször idézett dallamfoszlány, melynek szövege a megsemmisülésre céloz: „que le vent t'emporte!” (279.)

Gúnyos hangnemű Céline utolsó, 1969-ben megjelent műve. Címe, *Rigodon*, olyan táncdalra utal, amely eredetileg a délkeleti Dauphiné tartományban terjedt el, és többek között Louis, illetve Francois Couperin csembalózenéjében, valamint Rameau *Dardanus* (1739) című „lírikus tragédiájá”-ban is szerepel. Grieg archaizá-

24 Tormay Cécile: *A régi ház*. Budapest: Singer és Wolfner, 1914, 160., 226.

25 Lawrence Norfolk: *Lemprière's Dictionary*. London: Minerva, 1992, 182.

26 Uott, 463.

27 Uott, 581–584.

28 Louis-Ferdinand Céline: *Féerie pour une autre fois*. Paris: Édition Gallimard, 1952, 53.

ló műve, a vonószekari *Holberg-szvit* (eredeti címén „Holberg idejéből”, Op. 40., 1884) ötödik, utolsó, tétele is „Rigaudon”. Amikor Céline azt állítja, „Európa meghalt Sztálingrádnál” és ezért Cambremousse ezredes „défaitiste”-nek nevezi az író, Céline arra kéri a papagáját, füttyüljön valamit, „hogy tanuljon az ezredes!”. A madár Borogyin *Közép-Ázsia pusztáin* (1882) című szimfonikus költeményének dallamát szólaltatja meg.²⁹ Minden iróniától mentes Georges Duhamel *Vie des Martyrs 1914–1916* (1917) című könyvének „A harmadik szimfónia” című fejezete, melyben a rendíthetetlenül mogorva német alórmester Spät egyetlenegyszer mosolyog a sebét kezelő francia orvosra, midőn az Beethoven egyik dallamát dúdolja: „– Mondja uram – motyogta –, ez nem a harmadik szimfónia?”.³⁰ A zene az egyedüli közös nevező az egymás ellen harcoló francia és német között.

Az első megkülönböztetéssel ellentétben ezúttal sok az átmenet a két ideáltípus között. Ennek bizonyítására főként Joyce műveire fogok hivatkozni. Természetesen más alkotások is szóba hozhatók ebben a vonatkozásban. „Ma délután Giorgione Alvó Vénusza előtt álltam, amelyet Tizian fejezett be, mert Giorgionét elvitte a pestis, és elfogott a mélabú: soha többé nem élvezhetem már ezt a szépséget új, állandó kísérem, a fájdalom nélkül”.³¹ Ez a mondat a címével is műalkotásra utaló *Harmonia caelestis*-ben nemcsak azt sugallja, hogy Esterházy elbeszélője éppen Drezdában tartózkodik; a festmény mintegy a történetmondó lelkiállapotának értelmezője. Anton von Webern úgy halt meg a második világháború befejezése után, hogy este kilépett vejének lakóhelyéről, hogy rágyújtson egy szivarra, ám egy Észak-Karolinából származó szakács, aki aznap a kijárási tilalom megtartására ügyelt, lelőtte. Ez a halál két jelentős amerikai regényben is szerepel. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973) című könyvében inkább csak említésnek minősülhet az a beszélgetés, amelynek során a zeneszerzéssel is foglalkozó amerikai katona, Gustav a következő kijelentést teszi: „– Tudja, miféle mítosz lesz *ebből* ezer év múlva? Az ifjú barbárok azért jöttek Európába, hogy megöljék az utolsó európai, aki a végén állt annak a folyamatnak, amelynek Bach volt a kezdete”.³² Ez a regény a vietnami háborút követő önvizsgálat idején készült. William H. Gass már említett hőse, a zsidó származása miatt Ausztriából elmenekült Joseph Skizzen „a Führer nyugodt, kellemes követője”-nek minősíti az osztrák zeneszerzőt, de elismeri jelentőségét, sőt oktatóként rövid elemzést ad arról a daláról, amely az Op. 12-es számú négy dal közül az utolsó.³³ A részlet gúnyos színbe kerül azáltal, hogy Skizzen fia, aki apjától távol él, ezzel egy időben nagy érdeklődéssel éppen Webern egyik életrajzát olvassa.

Irodalmi és zenei alkotások viszonylatában a már említett két megkülönböztetést egy harmadikkal lehet kiegészíteni: énekelt zene esetében a kapcsolat korlátozódhat a szövegre és kiterjedhet a zenére. Leegyszerűsítés volna a szöveges kapcsolatot az említésnek megfeleltetni.

29 Uő: *Rigodon*. Préface de François Gibault. Paris: Gallimard, 2013, 39.

30 Georges Duhamel: *Vie des Martyrs 1914–1916*. Paris: Mercure de France, ⁷¹1925, 184.

31 Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető, 2000, 204.

32 Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*. London: Picador, 1975, 440.

33 Gass: *Middle C...*, 214., 145.

Thomas Mann azt állította, hogy a vezérmotívumok használata ösztönözte arra, hogy úgy tekintsen a regényre, mint „témák szövetére (ein Themengewebe), melyben az eszmék zenei motívumok szerepét játsszák”.³⁴ Kevesebbet emlegetik Musil vonzódását Wagner műveihez. A *Der Mann ohne Eigenschaften* második könyvében Ulrich levelet kap Clarissától, amelyben a következőképpen jellemzi a nő Siegmund nevű fivérét: „Er ist im Wagner-Rausch gezeugt worden”.³⁵ A 26. fejezetben Walter úgy fogja föl a *Tristan und Isoldét*, mint a halálvágy kifejezését, amely nemi bűn elkövetésének a vágyához hasonlít. Ulrich és Agathe szerelme mintegy a *Die Walküre* testvérpárjának mitikus vérfertőzésére utal vissza.

A műkedvelő zenész egészen másként viszonyul e művészethez, mint az, aki csak hallgatja a zenét. Kuncz Aladár a francia fogságban egy rabtársával kisbögőt készíttetett a maga számára, mert a „triók és kvartettek, amiket a kolozsvári piarista gimnáziumban” játszott, egyszer s mindenkorra azt az igényt alakították ki benne, hogy hangszere legyen.³⁶ A két német nyelvű regényíróval ellentétben Joyce gyakorló zenész is volt. Szüleivel együtt már 1888-ban énekelt egy műkedvelő hangversenyen, 1891-től pedig zongorázni tanult.³⁷ Az 1890-es években házi muzsikáláskor szívesen énekelt. Kedvencei közé tartozott John Dowland egyik dala³⁸ az 1603-ban megjelent gyűjteményből:

Weep you no more, sad fountains,
What need you so fast?
Look how the snowy mountains,
Heav'n's sun doth gently waste.
But my sun's heav'nly eyes
View not your weeping,
That now lies sleeping,
Softly now softly lies
Sleeping.

Sleep is a reconciling,
A rest that Peace begets:
Doth not the sun rise smiling,
When fair at e'en he sets,
Rest you then rest, sad eyes,
Melt not in weeping,
While she lies sleeping,
Softly now softly lies
Sleeping.

Már elapadj, bús forrás!
Ily fürgén, jaj, ne folyj!
Nézd, havas csúcs vén ormán
Heves Nap mit tékozol!
Ám az én napom kihuny,
Könny fátylán úszik.
Ő, ki itt nyugszik,
Lágyan, lágyan, oly lágyan, lám, már
alszik.

Béke a nyugvás jussa,
Az álom enyhet ád.
Nemde a szép nap újra
Mosolyogva virrad rád.
Könnyebbülj, te is, te szem!
Könnyed mért hullik?
Hisz ő csak alszik,
Lágyan, lágyan, oly lágyan, lám,
nyugszik.

(Domján Gábor fordítása)

34 Thomas Mann: „Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton”. In: uő: *Gesammelte Werke*, Band 12.: *Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen*. Berlin: Aufbau, 1965, 440.

35 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971

36 Kuncz Aladár: *Fekete kolostor*, 1–2. Kolozsvár–Budapest: Erdélyi Szépművészeti Céh–Athenaeum, 3. é. n., 2. k., 171.

37 Ellmann: i. m., 31.

38 Uott, 52.

1901-ben Joyce a verseiből egy olyan gyűjteményt küldött el a kritikus William Archernek, amelynek egyik darabja a *Valkyrie* címet viselte.³⁹ Körülbelül ugyanekkor megzenésítette James Clarence Mangan (1803–1849) figyelemre méltó ír költő két költeményét. A francia szimbolisták Wagner iránti vonzódásának hatása a szigetországot és Joyce-ot is elérte. A cornwalli származású költő és esszéista Arthur Symons (1865–1945), *A szimbolista mozgalom az irodalomban* (1899) szerzője eljátszotta Joyce-nak a „Nagypénteki varázs”-t zongorakivonatból, majd kijelentette: „Amikor Wagnert játszom, egy másik világban vagyok”.⁴⁰ Párizsi látogatásakor Joyce látta a *Pelléas et Mélisande* egyik korai előadását és Leoncavallo *Bajazzók* című egyfelvonásosát, amelyben a lengyel Jean de Reszke, a kor egyik legismertebb hőstenorja énekelte a főszerepet. Dublinba visszatérte után a fiatal író elhatározta, hogy tökéletesíti énektudását. 1904-ben Benedetto Palmieri és Vincent O’Brien énektanárhoz járt – ez utóbbinál tanult a híres ír tenor John McCormack (1884–1945). Ugyanebben az évben Luigi Denza, a londoni zeneakadémia tanára fölfigyelt Joyce éneklésére, aki a következő évben, Triesztbe költözése után Giuseppe Sinicónál képezte tovább magát.⁴¹ Rendszeresen föllépett úgy, hogy saját maga kísérte énekét zongorán. Mivel főként reneszánsz műveket szeretett előadni, miután visszaköltözött Rómából Triesztbe, a régi zene szakértőjeként számon tartott Romeo Bartolitolól vett énekórákat.⁴² 1904. augusztus 22-én Dublinban McCormack társaságában szerepelt. Wagner zenéje iránti érdeklődésének élénkülésére enged következtetni, hogy 1907 elején Rómában megnézte a *Götterdämmerung* egyik előadását, amely mellelleg nem nyerte el a tetszését,⁴³ 1909-ben pedig Triesztben részt vett a *Meistersinger* ötösének előadásában.⁴⁴ Tíz évvel később, 1919. június 18-án, az *Ulysses* írása közben ezt a művet úgy emlegette, mint „kedvenc Wagner operám”-at.⁴⁵ Noha némettudása föltehetően nem lehetett erős – ugyan fiatal korában lefordította Gerhardt Hauptmann két színművét, de a *Vor Sonnenaufgang* angol szövegében kihagyta és csillaggal megjelölte az általa nem értett részeket –, a gyakorló zenész távlata képessé tette arra, hogy többféle módon is közelítsen Wagner alkotásaihoz. Első nyomtatásban megjelent írásában, 1900-ban idézte Ibsen hivatkozását a *Lohengrinre* utolsó, *Når vi dýde vågner* (Ha mi holtak feltámadunk) című színdarabjában.⁴⁶ A norvég szerző „drámai epilógus”-ának középső felvonásában Irene arra emlékezteti Arnold Rubeket, a szobrászt, hogy egykor a csónakot húzó hattyú és a benne ülő Lohengrin szerepével azonosították magukat.

39 Uott, 83.

40 Stanislaus Joyce: *My Brother's Keeper*. Ed. Richard Ellmann. New York–London: The Viking Press–Faber and Faber, 1958, 197–198.

41 Ellmann: i. m., 126., 151., 152., 199.

42 Uott, 269.

43 Uott, 240.

44 Timothy Martin: *Joyce and Wagner. A Study of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 6.

45 Ellmann: i. m., 459.

46 James Joyce: *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Foreword by Guy Davenport. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989, 58–59.

Nagyobb hangsúlyt kap a szerepátvitel annak a szerzőnek egyik regényében, akit a fiatal Joyce sokra becsült, föltételezvé, hogy „Flaubert-től Jakobsenen keresztül d’Annunzióhoz” vezető folyamat figyelhető meg a regényírásban.⁴⁷ Az *Il trionfo della morte* (A halál diadala, 1894) hatodik és egyben utolsó könyvének nyitó fejezetében Ippolita és Giorgio mintegy végigjártassa a *Tristant*. A regény minduntalan idézi a szöveget, és utal a zenére. A hosszú fejezet Isolde „Mild und leise” kezdetű utolsó monológjának szavaival záródik, azokkal a főnévi igenevekkel, amelyek a világ leheletében öntudatlan elmerülésre vonatkoznak: „in des Welt-Atems / wehendem All – / ertrinken, / versinken – / unbewußt – / höchste Lust!” A záró fejezet azután bizonyos értelemben a zenedráma kifordításának tekinthető, amennyiben a férfi kényszeríti a nőt a közös halálra.

Joyce zenei ízlésére minden bizonnyal hatással lehetett, hogy Zürichbe költözése, azaz 1915 júniusa után egy ottani barátja jóvoltából diákjeggyel rendszeresen bejuthatott a Tonhalle hangversenyeire, majd barátságot kötött Philip Jarnach félig spanyol, félig flamand származású zeneszerzővel, aki azután Busonival is összeismertette. Később Schönberg zenéje is fölkelte az érdeklődését. Egy alkalommal Charlotte Saueremann, a zürichi opera szopránénekesnője véletlenül halotta, amint Joyce énekel magának a szobájában, és annyira el volt ragadtatva, hogy följánlotta: állást keres számára a munkahelyén, de az író azt válaszolta, hogy nem akar hivatásos zenész lenni.⁴⁸

Miért éppen az *Odüsszeiát* választotta kiindulópontul a regényéhez? 1917-ben, a mű írása közben egyértelműen leszögezte, hogy azért, mert a főhőse „nagy zenesz: hallgatni akar, hallgatnia kell; az árbochoz köti magát. A művész indítéka, hogy inkább föladjá életét, de nem mond le a szenvedélyéről”.⁴⁹

Triesztbeli tartózkodásakor Joyce már birtokolta *A bolygó hollandi*, *A niürnbergi mesterdalnokok*, valamint a tetralógia első, harmadik és negyedik részének szövegekönyvét vagy zongorakivonatát, 1920-ra pedig tizenöt könyvet szerzett be Wagner-től vagy róla, így a zeneszerző August Röckellel (1814–1876) folytatott levelezésének kiadását is, amelybe jegyzeteket készített.⁵⁰ Röckel maga is zeneszerző, karmester és politikai közíró volt. 1854. január 25–26-án kelt az a hozzá intézett levél, amelyben Wagner a *Ring* értelmezését adja. Abból kiindulva, hogy „meg kell tanulunk *meghalni* a szó legteljesebb értelmében”, a következőket mondja a tetralógjáról: „az egész költemény menete (Fortgang) annak szükségességét mutatja meg, hogy föl kell ismerni a valóság és az élet változását, sokféleségét (die Mannigfaltigkeiten, die Vielheit) és örökös megújulását, és meg kell adni magunkat neki. Wotan saját lehanyaglását *akarva* emelkedik tragikus magaslatra. Ez minden, amit meg kell tanulnunk az emberiség történelméből: *a szükségserűt akarni* és beteljesíteni”.⁵¹

47 Uott, 71.

48 Ellmann: i. m., 393., 409., 430., 422.

49 Uott, 417.

50 Martin: i. m., 16., 18., 19.

51 Richard Wagner: *Briefe*. Ausgewählt und hrsg. Hans-Joachim Bauer. Stuttgart: Philip Reclam jun., 1995, 264–265.

Ezt az érvelést visszhangozza egy jegyzet, amelyet Joyce *Exiles* (Száműzöttek) című háromfelvonásos színművéhez írt. A következő megállapítást teszi a két férfi főszereplőről, akiknek Richard Rowan és Robert Hand a neve: „Ha Robert valóban előkészíti az utat Richard előre haladásához, amelyet remél, miközben Richard önbizalmának rombolásával titokban gátolni is igyekszik azt, akkor helyzete Wotanéhoz hasonló, ki Siegfried megszületését és felnövekedését akarva, saját pusztulását óhajtja”.⁵²

Joyce több okból is erősen vonzódott Wagner tevékenységéhez: olyan művészt látott a német zeneszerzőben, aki szoros kapcsolatot tételezett föl mítosz és költészet között, az összművészeti alkotást a zene elsődlegességével kötötte össze, és világszínházként értékelte Wagner alkotásait. Már 1900-ban hangsúlyozta: „a *Lohengrin*, az elvonultság jelenetében, félhomályban lejátszódó dráma nem antwerpeni legenda, hanem világdráma”.⁵³ Amikor utolsó nagy művét írta, a következőképp nyilatkozott: „a modern irányok azt sugallják, hogy minden művészet a zene elvontságára törekszik, és teljes mértékben ez a cél mozgatja azt, amin most dolgozom”.⁵⁴ Timothy Martin hosszú jegyzéket készített azokból az utalásokból, amelyek Joyce műveiben Wagner munkásságára utalnak.⁵⁵ A nyilvánvaló vagy rejtett idézetek bizonyítják, mennyire rányomja a bélyegét Wagner ösztönzése Joyce egész életművére, ám a kapcsolódások többsége éppoly kevésbé a zenét illeti, mint ahogyan nehéz volna „zenei” összetevőt találni Cézanne 1869-ben befejezett, *Tannhäuser nyitány* című festményén. (Ezt a képet olykor *Lány a zongoránál* címmel is emlegetik.) A német zeneszerző és az író alkotó szavainak hasonlósága kevés fényt vet a két művészeti ág viszonyára. Amikor Joyce azt a kérdést tette föl, „mi-féle fickó ez a Tannhäuser, aki Szent Erzsébet társaságában a Venusberg bordélyja után áhítozik, amikor viszont e bordélyban él, Szent Erzsébet társaságát óhajtja?”,⁵⁶ elsősorban a szövegre gondolt. Természetesen az író és az olvasó kétféle zene ellentétét is fölidézheti magában. A párhuzam az örök zsidó és a bolygó hollandi története között, az *Ulysses* 3. (Proteus) és 16. (Eumaeus) fejezetében, vagy a Bella Cohen bordélyházának csillárját széttörő Stephen csúfondáros „Nothung” fölkiáltása – mely a *Siegfried* első felvonására emlékeztet – főként irodalmi fogás. Már nem ugyanez mondható ugyanennek a fejezetnek arról a részletéről, amelyben Stephen Siegfried és Gunther Blutsbrüderschaft kettősének dallamára *énekli* a következőket:

Hangende Hunger,
Fragende Frau,
Macht uns alle kaput⁵⁷

52 James Joyce: *Exiles. A play in three acts*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1973, 152.

53 Uő: *The Critical Writings*, 45.

54 Arthur Power: *Conversations with James Joyce*. London: Millington, 1974, 73–74., 106.

55 Martin: i. m., 185–221.

56 Ellmann: i. m., 619.

57 James Joyce: *Ulysses*. London–Sydney–Toronto: The Bodley Head, 1960, 667.

A második sor Sieglindére vonatkozik. Siegmund éneklí a *Die Walküre* I. felvonásában. A harmadik viszont Brünnhildére utal, aki valóban egy sor szereplő halálát idézi elő, azokét is, akik a kettőst éneklí. A kifordított idézet így a *Ring* egészére vonatkozik, és a használatnak olyan változatát képviseli, amely nemcsak a szövegre, hanem a zenére is kiterjed.

Nem könnyű indokolni művészetek közötti párhuzamok létjogosultságát. Érzékelhető a veszély a következő idézetben, amely a *Tristan* és a *Finnegans Wake* rokonságát állítja: „HCE Marke király, ALP-vel kötött házassága és vonzódása a nevében Wagnerhez kapcsolt Issy iránt megfelel Marke és Isolde házasságának. [...] Shem és Shaun együtt Tristan”.⁵⁸ A zenetudósok arra figyelmeztetnek, hogy Wagner műveinek egysége mindenekelőtt a zenében keresendő. A későbbi alkotásokban a vezérmotívumok inkább változatok, mint ismétlődések. (Mellesleg a vezérmotívum szakszót Hans von Wollzoge, a *Bayreuther Blätter* szerkesztője vezette be, Wagner jobban szerette az Erinnerungsmotive szót.) A *Ring*ben a vezérmotívum legtöbbször átalakul, tehát a változást nemcsak az új szövegkörnyezet okozza. „Alles hängt hier mit allem zusammen.” A *Parsifal*ban pedig már „egyetlen vezérmotívum sem fordul elő kétszer ugyanabban az alakban, mind módosulnak mintegy végtelen átváltozásban”.⁵⁹ Tagadhatatlan, hogy az *Ulysses*ben is létrejön motívumok láncolata, de olykor inkább csak a környezet változik, a szó vagy kifejezés (például „agenbite” vagy „met him pike hoses”) nem. A különbség még jobban észrevehető Proust vagy Thomas Mann műveinél, amelyeknek némely értelmezője túlzottan tág értelemben szól vezérmotívumról. „Minél tágabb a meghatározás [...], annál távolibb a kapcsolat a zenével” – állapította meg egy szakíró.⁶⁰

Joyce zenei műveltsége minden bizonnyal kiszélesedett azután, hogy megismerkedett Ezra Pounddal. Nemcsak régi és kortárs zenére vonatkozó ismeretei bővílhetek – az amerikai költő révén ismerkedett meg George Antheil (1900–1959) avantgárd műveivel –, hanem a ritmus mibenlétére vonatkozó nézetei is változtak, amelyeknek jelentősége nyilvánvaló az utolsó nagy mű alakulása szempontjából. Az a Cambridge-ben 1929-ben készült hangfölvétel, amelyen Joyce az „Anna Livia Plurabelle” fejezetnek egy részletét mondja el, nyilvánvalóvá teszi, hogy a *Finnegans Wake* oly mértékig állítja előtérbe a beszédrítmust, hogy tulajdonképpen hangosan, költészetként célszerű olvasni. Jellemző, hogy e fejezet francia és olasz fordítóit meglepte, hogy munkájuk átalakításakor Joyce „inkább a hangra és a ritmusra ügyelt, mintsem a jelentésre”, a „zengzetességet (sonority)”, „a szójátékot hangsúlyozta; az értelem közömbösen hagyta, hűtlen volt hozzá”.⁶¹

A húszas évek végétől azután a párizsi operát is látogatta. 1929-ben a *Tannhäuser* címszerepében az ír John O’Sullivant (1877–1955) hallotta, akinek annyira megkedvelte a hangját, hogy rendszeresen követte a föllépéseit. Próbálta Sir Thomas Beechamnel Londonba meghívattatni az énekest, ám nem járt sikerrel.

58 Martin: i. m., 97.

59 Thielemann, Christian: *Mein Leben mit Wagner*. Beck: München, 2012, 164., 299.

60 Martin: i. m., 154.

61 Ellmann: i. m., 633., 700.

Igyekezett rávenni Antheilt, hogy írjon operát O’Sullivan számára Byron *Káin* című műve alapján, de ez a terv sem valósult meg. 1934-ben azután Gigli éneklése is csodálattal töltötte el.⁶² Nem jellemezte elfogultság; az olasz bel canto, sőt az éneklés orosz hagyománya is lelkesítette: Saljapinénál is többre becsülte Capiton Zaporozjetz (eredeti nevén Kononov, 1880–1937) művészetét.⁶³

Erősen foglalkoztatta szöveg és zene viszonya. 1934-ben Zürichben Othmar Schoeck (1886–1957) bitonális és poliritmikus zenéjével is megismerkedett. E svájci zeneszerzőnek *Lebendig Begraben* (Op. 40, 1917) című, tizennégy dalból álló, mintegy negyvenperces, baritonra és zenekarra írt sorozata olyan mély hatást tett rá, hogy lefordította a szöveget, Gottfried Keller költeményeit.⁶⁴

Wagner szövegeinek a nyomai a *Finnegans Wake*-ben a legfeltűnőbbek. A II. könyv 3. fejezetében (a kocsmajelenetben) a bolygó hollandi jelleme HCE alakjába tűnik át. A következő fejezet HCE álmát beszéli el Tristan és Isolde mézesheteiről. A III. könyv 3. fejezetében a germán mitológia nagy kőrifája, „ez a nagyszerű alkotás és a levelei” jelennek meg⁶⁵ és HCE-t Wodennel azonosíthatjuk. Noha a II. könyv 2. fejezetében a két iker, Shem és Shaun tanulmányi órája során hangjegyek is láthatók a bal oldalon,⁶⁶ szerepük szövegszerű: BCAD a Krisztus előtt (Before Christ) és után (Anno Domini) rövidítései. Wagner szójátékainak (pl. Tristan – Tantris, Parsifal – Falparsis) ösztönzésére Joyce különböző torzított alakban szerepeltette a zeneszerző hőseinek nevét, és Isolde már említett végső monológiának szövegét. A II. könyv 4. fejezetében az „And mind aunt Liza is as loose as herneese” mondat a Liebestodra céloz, egy későbbi részletben pedig a „Tantris, hat-trick, tryst and parting, by vowelglide!”⁶⁷ egyszerre utal a *Tristanra* és a *Meistersingerre*. Joyce általában nem egyszerű megfejtést vár az olvasótól. A szakértők kimutatták, hogy a „Tantris” szó a középkori India „Tantric” bölcseletét is fölidézheti.⁶⁸

Némelykor nehéz eldönteni, vajon zenei emlék nem segítheti-e Joyce szövegének értését. Az *Ifjúkori önarcképben* Siegfried emlegetése fölidézheti az olvasóban a Nothung újraalkotását a *Siegfried* első felvonásában. A félelmet nem ismerő hős elutasítja Mime ódondász módszerét. Apró részekre töri szét a kardot, amelyeket azután egybeolvaszt. Példaként szolgál Stephen számára, hogy miként „fedezze föl az életnek vagy a művészetnek olyan módját, amellyel korlátlan szabadsággal fejezheti ki magát”.⁶⁹ A *Finnegans Wake*-ben a fájdalmas kiáltás „O Smertz! Woh Hilli! Woe Hallal!”⁷⁰ elárulja, némely esetben milyen nehéz elkülöníteni egymás-

62 Uott, 619–627., 640., 673.

63 Joyce: *Letters*, Volume I., 365.

64 Ellmann: i. m., 669.

65 James Joyce: *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press, 1961

66 Uott, 272.

67 Uott, 388., 486.

68 Joseph Campbell–Henry Morton Robinson: *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977, 297.

69 James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. With an Introduction and Notes by J. S. Atherton. London: Heinemann, 1964, 228.

70 Joyce: *Finnegans Wake*, 499.

tól az említést a fölhasználástól. A rajnai sellők elutasítása miatt panaszkodó Alberich földidézése mintegy átmenet lehet a két ideáltípus között. Nyilvánvalóan inkább fölhasználásról érdemes beszélni, ha az erősen torzított töredékek „what het importunes our Mitleid for in accornish with the Mortadarella taradition of the poorest commonon-guardiant waste of time. [...] Tyro a toray!” az Amfortas, Gurnemanz és egy alt énekes által a *Parsifal* első felvonásában a „Durch Mitleid wissend, / der reine Tor” szavakkal megszólaltatott hangokkal hozható összefüggésbe, azért is, mert a „Kérem, ne legyen tetszésnyilvánítás”⁷¹ kijelentés arra emlékeztet, hogy Bayreuthban nem (volt) szokás tapsolni a nyitó felvonás végén.

Az *Ifjúkori önarckép* említést tesz Stephen belső hallásáról: „szeszélyes hangokat hallott, fölfelé lépett egyet, majd lefelé egy szűkített kvinttel, ismét egyet fölfelé, majd egy nagy terccsel lefelé”.⁷² A regény végén, mikor a főszereplő és barátja, Cranly keresztülmegy a college négyszögletű udvarán, a *Ring* egyik dallama hangzik föl: „Az erdei madár hangja a *Siegfried*ből követte őket, amit valaki halkan füttyült a bejárati lépcsőkön.” E mondat már-már az író és a zeneszerző személyiségének hasonlóságát is sugallhatja, hiszen közvetlenül utána jelenti ki Stephen: „Nem fogok szolgálni.”⁷³ A *Száműzöttek* második felvonásában ténylegesen szól zene: Robert Hand a zongoránál ül, és „[a basszusban halkan Wolframnak a ‘Tannhäuser’ utolsó felvonásában felhangzó énekéből az első ütemeket játssza]”.⁷⁴ Az *Ulysses* nagyon sok zenei vonatkozást foglal magában. A 16. fejezetben például a különbség Bloom és Stephen között a zenei ízlés tekintetében kap meghatározást. A két szereplő „a zenéről cseveg, a művészetnek arról a formájáról, amelyet Bloom pusztá műkedvelőként a legjobban szeretett. [...] Wagner elismerten nagy-szerű zenéjét Bloom túl súlyosnak, első megközelítésben nehezen követhetőnek találta, de Mercadante *Hugenottái*, Meyerbeertől *A hét utolsó szó a kereszten* és Mozart *Tizenkettedik miséje* élvezetet jelentett számára”.⁷⁵

A gúny félreérthetetlen. A *hugenották* című 1836-ban bemutatott nagyoperának Meyerbeer a szerzője, míg Saverio Mercadante egyik műve *A hét utolsó szó* című oratórium. Bloom hatással kíván lenni Stephenre. Ismereteinek fölszínességét az is bizonyítja, hogy nagyképpően Mozart *Tizenkettedik miséjét* említi. Ludwig von Köchel 1862-ben kiadott műjegyzékében a zeneszerző tizenkettedik miséje az 1775-ben írt „Piccolomini” *Missa brevis* (K. 258). Az olvasó azt gyaníthatja, hogy Bloom ennél híresebb alkotásra kívánt hivatkozni. Miután Flotow *Martha* című dalművét „a maga műfajában drágakő”-nek nevezi, Stephen kedvencei iránt tudakozódik. A fiatalember Dowland, Byrd, Farnaby műveit dicséri, majd megemlíti, hogy lantot szeretne vásárolni „Arnold Dolmetschtől, akit Bloom nem egészen tudott hova tenni”.⁷⁶ Ismeretes, hogy 1904-ben, vagyis Bloomsday évében Joyce akart

71 Uott, 151., 159.

72 Joyce: *A Portrait...*, 153.

73 Uott, 153., 220., 221.

74 Joyce: *Exiles*, 72.

75 Uó: *Ulysses*, 770–771.

76 Uott

vásárolni egy lantot a régi hangszerek franciaországi születésű készítőjétől, de terve nem valósult meg, főként anyagi ok miatt.⁷⁷

Wagner jeleneteinek nemcsak szövegi, de zenei nyoma vagy emléke az ír szerző több művében is fölismerhető. Az *Ulysses* 11. fejezetének (Szirének) egyik részlete a tetralógia elejét idézi föl: „De várj. Hallgass. Sötét hangzatok [...] Sötét korszaknak, a szerelem hiányának hangja”.⁷⁸ Az „unlove” szó Alberichre vonatkozhat, aki lemond a szerelemről. A *Finnegans Wake* I. könyvének 4. fejezetében olvasható ez a kijelentés: „Valkür lockt”.⁷⁹ HCE Siegmund helyébe lép, akivel a II. felvonás 4. jelenetében Brünnhilde azt közli, hogy a férfinak meg kell halnia. A regénynek ez a részlete a „Todes-Verkündigung” átírásaként olvasható. Az olvasó nemcsak a párbeszédre, de az attól elválaszthatatlan zenére is gondolhat. Joyce műve itt nemcsak a szöveget utánozza, hanem a zenét is földidézi. A II. könyv hosszú 2. fejezetének vége felé egy menyegzőről esik szó. „There’s Mumblesom Wadding March cranking up to the hornemoonium.”⁸⁰ A roncsolt nyelv a *Lohengrin* II. felvonásának orgonát is megszólaltató végére és a III. felvonás nászindulójára céloz. A II. könyv nyitó fejezetében a „– How mielodorous is thy bel chant, O songbird” szavakkal kezdődő dicséret az erdei madárnak az *Ifjúkori önarcképben* füttyült dallamára utal vissza, két fejezettel később pedig a *Finnegans Wake* „Improperial!” szóval kezdődő részlete a *Parsifal* nagypénteki szertartásának több kórus egymásnak felelgető (antifonális) megszólaltatására emlékeztet.⁸¹

1932-ben Joyce közölt egy cikket *From a Banned Writer to a Banned Singer* címmel a *The New Statesman and Nation* hasábjain. John O’Sullivan (1877–1955) ír tenorista művészetét méltatta oly módon, hogy zenei utalásai lényegesen bonyolultabbak pusztá említésnél. Szójátékai egyúttal zenei idézetek, például a „be flat!” szavak egyfelől arra emlékeztetnek, hogy Sámson a földdel egyenlővé teszi a filiszteusokat, másrészt Saint-Saëns *Sámson és Delila* című dalművéből a férfi főszereplő által énekelt utolsó hangot („bé”) jelölik meg. Ugyanebben a szövegben sok szó esik Rossiniről és Wagnerről – O’Sullivan minkét szerző műveit énekelte –, majd egy mondat kapcsolatot teremt közöttük, azt sugallván, hogy a *Tell Vilmos* fináléjában a fuvolák szerepe előrevetíti ugyanezeknek a hangszereknek a „Tűzvárás” zenéjében hallható szólamát: „And how confederate of gay old Gioacchino to have composed this finale so that Kamerad Wagner might be saved the annoyance of finding flauts for his *Feuerzauber*?”⁸²

A Wagner műveiből vett idézetek legösszetettebb fölhasználása a *Finnegans Wake*-ben a legnyilvánvalóbb. A következő mondat egyszerre utal „A walkürok lovaglásá”-ra, a Wölfling, azaz Siegmund sorsára, a pentaton szerepére és a hangszerezésre (a fafúvókra): „it is often quite guttergloomering in our duol and gives vynkyri-

77 Ellmann: i. m., 155.

78 Joyce: *Ulysses*, 365.

79 Uő: *Finnegans Wake*, 99.

80 Uott, 377.

81 Uott, 412., 484.

82 Uő: *The Critical Writings*, 261., 263.

ous thoughts to the head but the banders of the pentapolitan poleetsfurers basoons into it on windy woodensdays their wellbooming wolverstones”.⁸³ Féltreértés elkerülése végett megemlítem, hogy bármennyire is Wagner ösztönzése a legerősebb Joyce utolsó regényében, másféle zene hatása is érzékelhető: a II. könyv 3. fejezetében, mikor Butt és Taff újraélik azt, miként lőtt le egy bizonyos Buckley egy orosz tábornokot a szevasztopoli csatában, a szöveg a volgai hajósok jól ismert dallamának fölhangzásáról tudósít. Az *Ulysses* 8. fejezetében Bloom a *Don Giovanni* fináléjából a címszereplőhöz belépő szobor dallamát dúdolja: „Don Giovanni, a cenar teco / M’invitasti”.⁸⁴ A dallamra emlékszik, az olasz szöveg jelentését viszont inkább csak találgatja, vagyis ebben az esetben szigorú értelemben két közeg közötti (intermediális) az idézet.

Nemcsak Joyce művei igazolják, hogy egy szövegbeli egység értelmezése olykor azon múlik, hogy említésként avagy fölhasználásként olvassuk azt. Oscar Wilde regényében Lady Henry a következőképpen dicséri a *Lohengrint*: „Olyan hangos, hogy az ember egyfolytában beszélhet, anélkül, hogy mások hallanák”.⁸⁵ E kijelentés iróniáját akkor lehet igazán érzékelni, ha emlékszünk arra, hogy e „romantikus opera” pianissimóval kezdődik. Lady Henry nem ismeri igazán Wagner műveit. Úgy általánosít, hogy nem vesz tudomást arról, hogy a zeneszerző érett műveiben gyakori a „lange Pause”, sőt későbbi alkotásaiban egyre ritkább a nagy hangerő: a *Parsifal* a piano kezdet után „più piano” és „pianissimo” folytatódik, és a vonóskarnak gyakran csak az egyik fele szólal meg. Ebből a példából arra lehet következtetni, hogy ugyanazt a szövegrészt a felületes olvasó említésként, az alaposan tájékozott felhasználásként értelmezheti.

Különösen olyan szerzőknél lehet az utóbbira gondolni, akik Joyce-hoz hasonlóan maguk is zenéltek. Többségük esszéistaként foglalkozott a zenével. A jól zongorázó André Gide *Notes sur Chopin* című fejtegetéseit először 1938-ban zenei szaklap, a *Revue Internationale de Musique* közölte. A lengyel zeneszerző műveinek rendszeres játszásáról tanúskodó eszmefuttatás a túlzottan gyors és érzelmes előadás bírálata. A YouTube-on hozzáférhető *Avec André Gide* című, a Pompidou Központ számára Marc Allégret által rendezett dokumentumfilmet záró 3. rész végén az író megemlíti, hogy Chopinnal több órát töltött élete során, mint bármely íróval. Az egy hónappal a halála előtt forgatott filmben a *h-moll scherzót* (Op. 20) tanítja egy kislánynak. Péterfy Jenő vagy Csáth Géza zenei bírálatai közismertek. A műkedvelő hegedűs távlatából választott 1956-ban Füst Milán arra a kérdésre, mennyiben játszotta Yehudi Menuhin másként Beethoven *Hegedűversenyét*, mint Fritz Kreisler és Bronislaw Huberman.⁸⁶ Lényegesen bonyolultabb eset Ezra Poundé, aki nemcsak rendszeresen foglalkozott zenebírálattal, de alkotóként is művelte a zenét. Szerepet játszott középkori, reneszánsz és barokk szerzők újrafelfedezésé-

83 Uó: *Finnegans Wake*, 565.

84 Uó: *Ulysses*, 229.

85 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray. Complete Works*. Intr. Vyvyan Holland. London and Glasgow: Collins, 1984, 47.

86 Füst Milán: „Egy régi zenekedvelő Menuhinról”, *Csillag*, 10/7. (1956), 165–167.

ben, korán fölismerte a rubato jelentőségét Bartók zenéjében, és könyvet írt George Antheil bruitizmusáról. Ezekről az eredményeiről egy korábbi tanulmányomban írtam.⁸⁷ Földerítésre vár, mennyiben hatott zenei képzettsége verseinek ritmusára. Annyi bizonyos, hogy a zene fölhasználása döntő szerepű a költészetében.

Kevésbé mondható el ugyanez Virginia Woolf tevékenységéről, amelyben a zene inkább az említés szintjén játszik szerepet – ahogyan ezt egy közelmúltban megjelent tanulmánykötet is sugallja.⁸⁸ Az ebben a könyvben általam leírtakhoz legföljebb annyit tehetek hozzá, hogy egy közelmúltban megjelent közlemény szerint a húszas években a Woolf házaspár megvásárolt néhány hanglemelt, amelyeken a *Tristan* néhány részlete hallható, így „a második felvonás szerelmi kettőse Frida Lewis [sic!] és Lauritz Melchior szereplésével”.⁸⁹ Minden bizonnyal a kettősnek 1927-es, részleges föl vételéről lehet szó, melyen Isolde szerepét a kiváló Frida Leider (1888–1975) éneкли és Albert Coates a karmester. Ennek a lemeznek a hatását nem találtam Virginia Woolf műveiben. Inkább csak említésnek minősülhet *Az évek* (1937) című regényben az egyik szereplő kijelentése, mely szerint a *Siegfried* a kedvenc operája,⁹⁰ viszont már a zenei idézet fölhasználásához közelít az a följegyzés 1931-ből, amely ugyanennek a műnek második fölvonására, pontosabban az „Erdőszongás” zenéjére vonatkozik: „a rádióból Wagner szól, párizsi közvetítésből. Az ő ritmusa megsemmisíti az enyémet. [...] Az írás nem egyéb, mint szavakat találni a ritmushoz”.⁹¹ „Különös, hogy noha nem igazán vagyok zeneileg érzékeny (musical), mindig zeneként képzelem el a könyveimet, mielőtt hozzálátok a megírásukhoz.” Ezt az 1940-ben szeptemberében papírra vetett mondatot december elején követte az Ethel Smyth zeneszerzőnek tett következő nyilatkozat: „Meg akarom vizsgálni a zene hatását az irodalomra.”⁹²

Az a terv, amelyet Virginia Woolf már nem tudott megvalósítani, azóta is nagyon sokakat foglalkoztatott. A maga módján Richard Wagner választ adott a kérdésre, miként lehet a művészeteket egymáshoz közelíteni. Lehet, azóta sem sikerült másnak meggyőzőbben bizonyítani különböző művészetek kölcsönhatását.

87 Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram, 2007, 302–313.

88 Adriana Varga (ed.): *Virginia Woolf and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014.

89 Emma Sutton: „Fiction as Musical Critique. Virginia Woolf, *The Voyage Out* and the Case of Wagner”. In: Phyllis Weliver and Katherine Ellis (eds.): *Words and Notes in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2013, 145–163., ide: 149.; uő: *Virginia Woolf and Classical Music*, 44.

90 Virginia Woolf: *The Years*. London: The Hogarth Press, 1937, 196.

91 Uő: *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. IV: 1929–1931. Ed. Nigel Nicolson. Assistant Ed. Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press, 1978, 303.

92 Uő: *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf*, Vol. VI.: 1936–1941. Ed. Nigel Nicolson, assistant ed. Joanna Trautmann. London: The Hogarth Press, 1980, 426., 450.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

TRACES OF RICHARD WAGNER'S MUSIC IN THE WORKS OF JOYCE

Do the various arts bear comparison with one another? Not for the first time do I seek an answer to this question. This new consideration of it is justified by my conviction that an unequivocal answer cannot be found. This time I focus my attention on music and literature, with particular regard to the works of Joyce and Wagner. At the start of the twentieth century three cultivators of the English novel who temperamentally were very different from one another took as a point of departure the music of Richard Wagner: Virginia Woolf, D. H. Lawrence and James Joyce. Of the three authors it is the writings of Joyce which present the oeuvre of Wagner in the most all-round manner.

Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), *A Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.