

A szimfonizáció jelensége a századelő horvát lírájában

„szimfonizáció”

Bevezető	3
A zenei szimfóniától a lírai szimfóniáig.....	3
A szimfóniák háttere - vitalizmus.....	5
Antun Gustav Matoš és Vladimir Nazor mint előfutárok	6
Miroslav Krleža szimfóniái	9
Sodomski bakanal.....	11
Ulica u jesenje jutro.....	12
Podnevna simfonija - Pan - Suton - Nokturno.....	13
A zeneiség kérdése Krleža négy szimfóniájában	18
Összegzés	22
Irodalomjegyzék	23

Bevezető

A szimfónia megjelenése a horvát irodalomban éppúgy, mint a világirodalomban, számos genetikai, de lírapoétikai kérdést is felvet. A téma vizsgálatánál több szempontot is figyelembe kell venni. Ilyen lehet magának a zenei szimfóniának a hatása, illetve manifesztálódása a konkrét irodalmi művekben, valamint a zenei koncepció szerkezeti megjelenése. Érdekes továbbá azzal is foglalkozni, hogy a zenei szimfóniák sokrétű szólamait hogyan képes a költő visszaadni egy lírai szövegen keresztül.

Dolgozatomban elsősorban Miroslav Krleža szimfóniáit fogom vizsgálni.. Azonban fontos látni, hogy a 19-20. század fordulójának modernista paradigmaváltásában a krležai szimfóniák megjelenésében Antun Gustav Matoš és Vladimir Nazor játszott fontos szerepet – az ő költészetükben jelennek meg először a lírai szimfóniák. Matoš rendhagyó és a költő életművén belül is figyelemre méltó helyet elfoglaló *Mora* című poémája egyértelmű szakítást jelent az addigi tendenciákkal, a modernizmus esztétizáló és harmonikus koncepciójával, egyúttal nyitás az expresszionizmus irányába. (Flaker 1986: 266) A vers szerkezete szokatlan: mind tartalmában, mind szerkezetében lázadó jegyeket mutató szabadvers, amely négy részre tagolódik. Nazor korai művei ezzel szemben sokkal kötöttebbek, ám amiért a lírai szimfónia szempontjából mégis fontosak, az a közös összsláv mitológiai háttér, amiből a versek táplálkoznak.

Maga a felvetés, miszerint a zenei és a lírai szimfóniák között szoros kapcsolat áll fenn, nem új keletű. Elsőként Szilárd Léna foglalkozott a kérdéskörrel: Andrej Belij műveit elemezve rámutatott azok zenei alapvetésére. (Szilárd 1973: 289-313) Részben az ő fejtegetéseit is továbbgondolva, munkám során arra fogok rávilágítani, hogyan állítható párhuzamba a zenei és a lírai szimfónia szerkezeti koncepciója, valamint hogyan oldható meg a zenei szimfóniák többszólamúságának megjelenése a lírai szövegekben. Krleža "négy szimfóniáját" vizsgálva bemutatom, hogy az egyes szimfóniák a zenei szimfónia egyes tételeinek feleltethetők meg, s szorosan összefüggő egységet alkotnak.

A zenei szimfóniától a lírai szimfóniáig

Ahhoz, hogy egyáltalán beszélni lehessen a lírai szimfóniákról (nevezhetnénk a jelenséget akár szimfonizációnak is) az irodalomban, mindenekelőtt meg kell vizsgálni, milyenek voltak annak zenei előzményei, hiszen nyilvánvaló, hogy a zenéből kerültek át a lírába.

Maga a szimfónia görög eredetű szó, melynek jelentése *együtthangzás, összecsengés*. Érdekes, hogy eleinte nem maga a zenei műfaj jelölésére szolgált, sokkal inkább egy ütős hangszert jelentett, később pedig már húrosra is használták, sőt hárfát, lantot is jelentett. A többtétéles, zenei mű jelöléseként csak a 18. századtól, a bécsi klasszicizmus idejétől használják. Ekkor alakult ki ugyanis maga a klasszikus szimfónia struktúrája, illetve jellegzetességei. Ezek a művek eleinte három, majd később már négy tételből álltak, melyek témája eltérő, ritmusuk pedig ennek megfelelően változik. Az első tétel a klasszikus szimfóniában egy szonátaforma, a második egy variációs forma, a harmadik menüett vagy scherzo, míg a negyedik tétel a rondó. Jellemző rájuk továbbá, hogy az első és a harmadik tétel gyorsabb, míg a második kettő lassabb ritmusú. Az első tétel, a szonátaforma egyfajta folyamatos fokozódást jelent, majd ezután az addigi témák folytonos visszatérése figyelhető meg. A tétel elején többnyire egy jellegzetes motívum szerepel, mely aztán folyamatosan visszatér, újra és újra megismétlődik. A szonátaformára alapvetően jellemző a szakaszosság, a különböző részek, egységek jól elkülöníthetőek. A variációs forma szabadabb felépítésű. Itt lehetőség nyílik a szonátaformában már elhangzott motívum újbóli, kissé eltérő formában történő megjelenítésére úgy, hogy közben azért felismerhető maradjon az eredeti téma. A harmadik tétel egy menüett (vagy scherzo). Ebben a tételben hármas egység figyelhető meg, melyben az első és a harmadik (ezekben ugyanazok a motívumok jelentkeznek) közrefogják a második egységet. Később aztán jellemzővé vált a scherzo is, mely valamivel gyorsabb tempójú. Az utolsó tétel klasszikusan egy rondó, melyben újra megjelenik a fő téma. Ennek többszöri visszatérése folyamán az eltérő hangnemű részek szolgálnak kapocsként az ismétlődő motívumok között. Mint ahogy az gyakorlatilag minden műfajnál megfigyelhető, úgy a szimfóniáknál is találunk eltéréseket – elsősorban olyan zenészeknél, akik szakítottak a klasszikus szerkezettel és más ritmikát, más tartalmat adtak műveiknek. Ilyen például Mahler 9. szimfóniája, amely tételrendje igen szokatlan, két lassú tétel fog közre két gyors tételt (Laki, 2011:57).

A zenei és a lírai szimfóniák között létezik egy lépcsőfok, mégpedig a szimfonikus költemény. Ennek a műfajnak kiemelkedő alakja Liszt Ferenc, aki hat ilyen művet is írt. A szimfonikus költemény olyan, a 19. században jelentkező programzenei műfaj, amely szabad formájú kompozíció. Jellemző az irodalmi töltet, illetve valamely aktuális téma zenén keresztüli tolmácsolása. Liszt *Amit a hegyen hallani* című műve például az ember és a természet kapcsolatát állítja középpontba (ami majd később megfigyelhető Krleža szimfóniáinál is). Liszt szerint a program „az a médium, amely a zenét a közönség gondolkozó és tetterős része számára hozzáférhetőbbé és érthetőbbé fogja tenni.” (Bánhidi,

1998: 98). Maga a lírai szimfónia megjelenése a 19. század végére és a 20. század elejére tehető. Miként jelenthet tehát kapcsolatot a kétféle szimfónia között a fent említett szimfonikus költemény? A kérdésre két sík vizsgálatával kapjuk meg a választ. Egyrészt ez a műfaj egyértelműen kapcsolható a zenei szimfóniákhoz, lévén, hogy azokból fejlődött ki, valamint eszköztáruk is megegyezik. Ugyanakkor egyfajta rokonságot mutat a lírai szimfóniákkal is, hiszen tartalma irodalmi.

A dolgozat hátralévő részében a kétféle szimfónia közti párhuzamokat fogom megvizsgálni és feltárni, valamint komolyabb figyelmet fogok szentelni a szimfóniák négyes tételű szerkezetére és ennek az egyes Krleža-művekben való realizálódására.

A szimfóniák háttere - vitalizmus

Mielőtt ténylegesen elkezdeném vizsgálni a konkrét műveket, mindenképp szólni kell a Krleža-féle művek eszmei háttéréről. Szilárd Léna már idézett dolgozatában erőteljes Nietzsche-hatásról beszél Andrej Belij műveiben. Konkrétan annak a vitalista filozófiának a jelenlétét konstatálja, amely magasabb rendű szervezőerőként van jelen. Nietzsche szerint létezik egy olyan magasabb rendű hatalom, ami alapján az egész világ szerveződik. A szimbolisták szerint „a világ az empiria szintjén káosz, a magasabb lényegiség síkján pedig harmónia.” (Szilárd, 1980: 259). Szilárd Léna szerint Belijt a szimfóniák teljesen hatalmukba kerítették, hiszen ezek nem csak a művészetek legmagasabb rendű formái, hanem magát a világegyetemet irányító zenei harmónia törvényeinek is része és mint olyan, alkalmasak a Nietzsche-féle vitalista eszme kifejezésére. Gyakorlatilag a *mit?* kérdésen túl ugyanolyan fontossá válik a *hogyan?* is, hiszen ezzel csak még inkább erősíthető a művészi üzenet (Szilárd, 1980: 259-260).

A kérdés persze az, hogy ez a magasabb rendű hatalom hogyan jelenik meg a művekben. Krleža szimfóniáiban, bár nem mind a hatban, egyértelműen megtalálható ez a felsőbb szervező erő, ami nem egyéb, mint maga a Nap. A Nap az élet forrásaként, a természet központi elemeként jelentkezik, ami nélkül nem létezhet semmi és senki, ami körül minden és mindenki forog.

Érdekesség, hogy a *Sodomski bakanal* című szimfóniában ez a Nap-motívum még csak részleteiben sem jelenik meg. Ott egy másfajta központi motívumot találhatunk: a nőt, a nőiséget, azonban ez korántsem építő jellegű, sőt, inkább romboló hatású.

Krleža *Ulica u jesenje jutro* című szimfóniája szintén kilóg a sorból. Maga a mű témája sem illeszthető be a többi közé, ahogy a *Sodonski bakanal* sem, hiszen itt Krleža háborús lírája kap hangsúlyt.

A fent említett műveket később részletesen is megvizsgálom, előjáróban csak annyit tennék hozzá, hogy a vitalista felfogás Krležánál éppúgy megfigyelhető, mint Belij műveiben. Ez nem is meglepő, hiszen köztudott, hogy Nietzsche munkássága nagy hatással volt Krležára is. (Lukács, 2004: 67-78)

Antun Gustav Matoš és Vladimir Nazor mint előfutárok

Matoš és Nazor több szempontból is fontosak a horvát irodalomban a lírai szimfóniák fejlődéstörténetében. Matoš *Mora*, valamint Nazor *Slavenske legende* című művei bár nem tekinthetők teljes értékű szimfóniáknak, ám külön-külön is hordoznak olyan jegyeket, amelyek már egyértelműen e műfaj irányába mutatnak.

Matoš *Mora* című poémája szerkezetileg négy nagy egységre tagolódik, akárcsak a klasszikus zenei szimfóniák. Az egész versben erős kakofónia figyelhető meg. Ugyan sok magánhangzó és likvida található a műben, amelyeknek kellemes hangzást kellene biztosítaniuk, de ezt a sok torlódó mássalhangzó, különösen a k, g, r, t fonémák nem engedik, az eufóniát gyakorlatilag teljesen ellehetetlenítik, ettől az egész vers hangzása keménynek hat. Ez a zavart és feszültséget keltő hangzás tökéletesen „illik” a mindvégig jelen lévő komor lírai énhez. Érdekesnek, sőt rendhagyónak számít a vers szabálytalan ritmusa is, hiszen Matošról köztudomású, hogy elsősorban a kötött formákat (szonett) preferálta.

Az egész poémát áthatja a reménytelenség és a kiúttalanság. Nietzsche-féle vitalizmusnak nyoma sincs, felsőbb szervező erő nem jelenik meg, hacsak nem a mindent átható káoszt tekintjük annak. Ezzel gyakorlatilag vissza is utalhatunk Szilárd Léna már fentebb idézett mondatára, miszerint az empiria szintjén a káosz uralkodik. A poéma első egységében a lírai én elveszettnek érzi magát, sorsával magára maradt, nem tud kihez fordulni. Krleža rokon hangulatokat idéz meg *Ulica u jesenje jutro* című művében, hiszen (ahogyan arról majd később részletesen szó lesz) ott érzékelhető ennyire az elidegenedés jelensége, valamint a háború okozta pusztulás megjelenítése.

A második egység a leg tartalmasabb és egyben a leghosszabb is. A szöveg fonológiai szintjén változatlanul a durva hangzás dominál. A leggyakoribb főnév a csupa mássalhangzóból álló, kemény hangzású „smrt” (halál) szó. Noha a lírai én továbbra is egyedül van, hangnembváltás figyelhető meg, amikor a második versszak elején fellázad:

„Nisam kriv / Što sam živ!”¹. Az egyre gyűlő belső feszültség az, ami kiszakad belőle, bár ezután a felkiáltás után újra visszatér az örök pesszimizmus, hiszen a gondolatmenet a halállal folytatódik. A lírai én tudja, ha majd meghal, nem lesz senki, aki emlékezne rá, sírján is csak a csúszó-mászók fognak élősködni. A vers vizualitása végig nagyon erőteljes és mély, ezzel is tovább fokozva az olvasóban azt az intenzív reményvesztett érzést, amit a lírai én megél.

Az egész művet finom irónia hatja át. A világban uralkodó káosz totális. Ahogy majd később Krležánál is látni fogjuk, Matošnál is megfigyelhető az Európa-bírálat, amely szerint a népek terrorizálják egymást és magát a békét is fegyverrel kötik. Egy ilyen Európában a régi értékek már mit sem érnek, így nem is csoda, ha a lírai én egyedül érzi magát és teljesen elveszett, s visszasírja a régmúlt korokat, Petar Svačićot, Andrija Kačić Miošić korát, amikor még volt értelme verseket írni és alkotni. Mindemellett erős bírálat is jelentkezik, hiszen Horvátország sokszor, sokfelől hagyta magát befolyásolni főleg Bécs és Buda részéről.

A harmadik és negyedik egységben folytatódik a lírai én szenvedése, de már kiegészül a horvát nép mártíriumával. Matoš azt is kiemeli, hogy a horvátok erre a szenvedésre alkalmasak, hiszen nem látnak át a képmutatáson és hagyják magukat befolyásolni. Álmodni pedig kevés, sőt, egyenesen veszélyes, hiszen ez csupán egy hamis illúzió, ami ideiglenesen megnyugtatja az embert, de a kívánt változást nem hozza el.

A *Mora*-ban a zeneiség sehol sem olyan erős és kézzel fogható, mint ahogyan azt majd Krležánál látni fogjuk. A szabálytalan szótagszámú verssorok és az állandó kakofónia bizonytalanságot keltenek a befogadóban - Matoš szakadatlan zaklatottságban tartja az olvasót. Míg Krležánál minden egyes szó alátámasztja az éppen aktuális hangulatot, rengeteg hang, dallam, szólam jelentkezik, továbbá sok a hangutánzó szó, addig Matoš ilyen szinten nem fordít figyelmet a zeneiségre.

Maga a mű olyan szempontból tekinthető a lírai szimfóniák előfutárnak, hogy szakít az addigi hagyományokkal és egy újfajta tudatosan szerkesztett diszharmónia felé nyit. Ezalatt természetesen a folyamatos kakofónia és a bizonytalan szótagszám értendő. Mindemellett figyelemre méltó a mű négyes tagolása is, amely éppen megegyezik a zenei szimfóniák négy tételből álló szerkezetével.

Matoš műve kapcsán még egy lényeges pontra ki kell térni, ez pedig a szimultanizmus. Aleksandar Flaker egyfajta globális szimultanizmusról beszél, ami jól megfigyelhető Krleža *Ulica i jesenje jutro* című szimfóniájában. Ugyanez a jelenség azonban tetten érhető Matoš fent elemzett művében is. Flaker rávilágít arra a tényre, miszerint Krleža

¹ Nem vagyok bűnös, amiért élek!

háborús műveiben folyamatosan jelen van a szimultanizmus. Ez nem más, mint a térben és időben egymástól távoli események, dolgok egyidejű ábrázolása. Ezáltal egy nagyon összetett és átfogó kép tárul az olvasó elé, ami magába sűríti több nép, kultúra, esetleg korszak történéseit. (Flaker, Vojvodić, 2001: 25-40). Matoš is, akárcsak Krleža, egész Európát lefedti a művében jelentkező motívumokkal. Fontos kiemelni továbbá azt is, hogy ez a kép negatív, hiszen háborúról van szó.

Nazor költészete több okból is érdekes lehet a szimfóniák szempontjából. *Slavenske legende* című történelmi-mitológikus vitalista kötetében két olyan verset találunk, amelyekkel mindenképp érdemes foglalkozni, az egyik a *Perun* a másik a *Dabog*, mindkettő az ősi szláv mitológiából táplálkozik.

A *Perun* című mű három részből áll, s a szlávok letelepedését meséli el. Perun, a szláv mitológia főistene, valamint a villámlás és a mennydörgés istene, így ereje hatalmas. A mű elején minden lángba borulva áll, Perun dühös és felperzsel mindent. Az emberek félnek tőle, nem értik, Perun miért haragudott meg rájuk. A szlávok Santevidhez, a háború istenéhez fordulnak segítségért. A hatalmas tűz nyolc nap és nyolc éjjelen át égett, mire végre kezdett világossá válni a szláv népnek, főistenük mit is akar. Perun közvetlenül a néphez szól, elmondja nekik, hogy eljött egy új korszak kezdete, ehhez azonban a szlávoknak el kell indulniuk nyugat és dél felé. Perun előrevetíti, hogy életük bizony nem lesz könnyű, de az ő segítségével mindent átvészelnek majd. A szlávok eleget tesznek Perun akaratának, hat népcsoport indul el és vándorol a főisten által kijelölt irányba, hogy megtalálják új hazájukat.

A matoši poémához képest Nazornál számos újdonsággal találkozunk. Verssorai szabályosak, minden sor tizenhat szótagból áll, a rímek tiszták. Pár-, kereszt- és ölelkező rímeket egyaránt találunk a műben. Fontos azonban kiemelni, hogy formai jegyei alapján ez a mű már közelebb került a zeneiséghez, mégsem ezen karaktere alapján nevezhető a szimfóniák előfutárának. A mitológiához mint forráshoz való visszanyúlás az, ami egyezést mutat a Krleža-féle szimfóniákkal, bár ott az alap az ókori mitológia és nem a szláv.

A *Dabog* tíz részre oszlik. Nazor az emberek közé leereszkedő istenséget mutatja be, aki alattvalói életével ismerkedik.

Dabog Perun fia, így ez a rokonsági szál köti össze a két művet, s emiatt egységként is értelmezhetjük őket. Az istenség fentről nézi, ahogyan a lengyelek letelepedtek és szép lassan kiépítették falvaikat. Dabognak nagyon tetszik, amit lát, így elhatározza, meglátogatja a szlávokat és személyesen nézi meg, hogyan boldogulnak. Leereszkedik a nép közé, innentől kezdve Nazor Putniknak (azaz Utazónak) nevezi az istenséget. Dabog folyamatosan sétál a lengyelek között és közben beszédbe elegyedik az emberekkel. Útja során folyamatosan

gyönyörködik a természetben, az erdőkben, szántóföldekben. Körülötte méhek zümmögnek, a táj már-már idilli. Harmónia sugárzik mindenfelől, ami nem csoda, hiszen a természet minden jó megtestesítője.

Az idősebbek még emlékeznek azokra a legendákra, amelyek arról mesélnek, hogyan ereszkedtek le a halandó emberek közé a nagy istenségek. Dabog addig vándorol, mígnem beesteledik és szállást kell találnia. Egy lengyel, Pijast, befogadja és megvendégeli. Az istenség beszélget Pijasttal és családjával. Elmélkedik és megjegyzi, hogy az ember csak saját erejéből juthat előre, de ő mindig ott lesz, hogy ebben segítsen. Ekkor sejteni lehet, hogy Pijaszt rájön, kivel is ül szemben.

Dabog végül büszkén távozik, hiszen amit látott és hallott, az tetszett neki. Tudja, ezt a világot érdemes továbbra is megvédeni, az embereket pedig segíteni céljuk elérésében.

Az egész hangulat emelkedett, pozitív kicsengésű. Nyoma sincs kiábrándultságnak, hiszen itt még nem jöttek el azok az idők, amikor az emberek teljesen megváltoztak és csak egymást ölvé tudnak előrébb jutni. A természet végig központi szerepet játszik, az táplálja a népet, segíti a szlávokat, hogy megélhessenek. A Nietzsche-féle vitalizmus tehát itt is már jelen van, csak itt nem épp a Nap formájában jelentkezik (mint az majd később Krležánál), hanem általánosabban, az egész anyatermészet képében.

Miért tekinthetők ezek a művek a szimfóniák előfutárainak? Egyrészt, mint ahogyan arra már utaltam, Matoš poémájának négyes tagolása közös jegyeket mutat a zenei szimfónia szerkezeti felépítésével, valamint az egyes egységekben végbemenő cselekmények is lényegében párhuzamba állíthatók zenei tételek tartalmával. Továbbá az is kiemelendő, hogy Matoš ezen műve igazán úttörőnek, modernnek számított a 19. század végén és a 20. század elején. Ami Nazor két versét illeti, főként a Nietzsche-féle vitalizmus az, ami miatt mindenképp figyelmet érdemel, hiszen hihetetlen erővel jut kifejeződésre a természet szervező ereje, annak mindent átható jelenléte. Mindezek mellett a mitológiai háttér sem elhanyagolható, hiszen például Krleža Pan című szimfóniájának alapját is a mitológiai elemek képezik (habár Nazornál a szláv, míg Krležánál a görög mitológia ez az alap).

Miroslav Krleža szimfóniái

Miroslav Krleža a 20. századi horvát irodalom legkiemelkedőbb alakja. Opuszának részletesebb ismertetésében nem bocsátkozom, hiszen nem tárgya a dolgozatnak, azonban mindenképp kiemelendő, hogy sokrétű alkotóról van szó, aki három irányzathoz is szorosan köthető: expresszionizmus, impresszionizmus, szecesszionizmus (Milanja, 2000: 92).

Cvjetko Milanja horvát irodalomtörténész Krležát a szecesszionista alkotók közé sorolja, azzal a kitétellel, hogy életpályáját nem csak ez az egy irányzat határozza meg. A szecesszió gyakorlatilag szakítás az addigi tradíciókkal és új értékeket, formákat emel be az irodalomba. Megjelenik a természet iránti erős vágyakozás, előtérbe kerül az erotika (látható lesz Krleža *Sodonski bakanal* című művében), a zeneiség, továbbá a vitalizmus gondolata. Milanja szerint a szecesszió egyértelműen a naturalizmus és az expresszionizmus között foglal helyet, egyfajta lázadásként jelentkezik, antirealizmus, amely az addigi tradíciókra reagál, mintegy szembehelyezkedve azokkal (Milanja, 2010: 35-40).

Krleža szimfóniáit vizsgálva azonban könnyen összezavarodhat az ember, hiszen ezek a művek több stílusjegyet is ötvöznek magukban. Milanja szerint a szimfóniák gyakorlatilag hibridnek tekinthetők, hiszen nem lehet őket egyszerűen egyetlen irányzat paradigmája szerint értelmezni. Szimbolista, impresszionista, valamint expresszionista jegyek egyaránt megtalálhatók bennük. Ha feltétlenül muszáj egy fő irányzatot megnevezni, akkor mégis leginkább az impresszionizmus alá sorolandók, bár Milanja hangsúlyozza az expresszionista vonásaikat is, úgy mint a nap mítosza, a démoni nő karaktere, a kozmikus líra megjelenése, illetve a színek használata. (Milanja, 2000: 92-113). Pavao Pavličić, Krleža költészetének jó ismerője ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy a szimfóniák szigorúan vett értelemben gyakorlatilag nem is tartozhatnának a lírához, sokkal inkább drámai szövegek (Lasić, 1987: 619). Azonban ezt nem lehet ennyire leegyszerűsíteni, hiszen a lírai oldalt hangsúlyozza a szubjektum erős jelenléte.

Fontos továbbá az is, hogy a hat szimfónia egymás között jól elkülöníthető. Külön egységet képez a *Podnevna simfonija*, a *Pan*, a *Suton* és a *Nokturno* négyese, valamint külön kezelendő a *Sodonski bakanal* és külön az *Ulica u jesenje jutro* című mű. Az első négy szimfóniában a természet dominanciája érvényesül, ezeket a műveket áthatja a Nietzsche-féle vitalizmus, míg a másik két mű tematikailag mindenképp elkülönül a többitől. A *Sodonski bakanal*-ban a démoni nő motívuma jut érvényre, az *Ulica u jesenje jutro* pedig már Krleža háborús tematikájú műveihez jelent kapcsolódást.

Krleža első nyomtatásban megjelent műve a *Podnevna simfonija* volt, ezt követte aztán a *Pan*, ami hatalmas sikert jelentett az ifjú Krležának. Néhány hónappal később sikerült megjelentetnie további két művét is, a *Sutont* és a *Nokturnot*. A *Sodonski bakanal* (1918) és az *Ulica u jesenje jutro* (1919) című művei csak valamivel később láttak napvilágot (Lasić, 1987: 11-25).

Sodonski bakanal

Mint azt már többször is említettem, ez a mű külön tárgyalandó, tekintettel a témájára, illetve a központi motívumára. Milanja kapcsán már kitértem a Krleža szimfóniáiban található expresszionista jegyekre: a démoni nő motívumára, valamint az erotika megjelenésére.

Már maga a cím is jelentéssel bír. Szodoma és Gomora két bibliai város, melyek egyet jelentenek a bűnnel. A városban káosz uralkodik, hangzavar van, az erkölcstelenség üli torát. A természet egy percig sem jelenik meg a műben, tehát a Nietzsche-féle vitalizmusról nem beszélhetünk. A központi szervező elem itt a nő, a férfi és a nő kapcsolata, valamint a testi vágy, az erotika.

Nem véletlen, hogy éjszaka van, hiszen ez csak jobban felerősíti a bűnös hangulatot. Az emberek hatalmas kavalkádja egy masszába olvad össze, trombita szól, hatalmas a hangzavar. Az emberek állatiasan viselkednek, vonaglanak, nem érdekli őket más, mint az evilági örömek hajszolása, „*Sodoma se trza, pati i ljubi i kida*“ (Krleža 1982: 132). Ebben a káoszban jelenik meg Antiloh és Eunoe kettőse. A trombitákat hárfá váltja fel, ez gyengédebb hangzású. A szerelem azonban nem bontakozhat ki kettőjük között, mert a kórus éles hangja felharsan, és elnyom mindent, ami addig hallható volt. Emberek kólóban táncolnak, szinte már kántálva énekelnek. Egy-egy hang kihallatszik egy kis időre a kórusból pár gondolat erejéig. Ebben a hatalmas káoszban egyszer csak kibontakozik egy vörös ruhát viselő nő alakja. Ő Sais, a hírhedt kurtizán, a démoni nő fizikai realizálódása. Rávilágít arra, hogy maga a nő csupa kettőség, egyszerre káosz és fény, angyal és ördög. Ő az, aki életet ad, de ezzel együtt halált is, aki teremt, de gyilkol is. Nélküle a férfi nem létezhet, mert a nő isten és káosz egyben, teremt és elpusztít.

Azonban a hangzavar sem örök, szép lassan lecsendesedik, az éjszaka is kezd elmúlni. Szép lassan virrad, „*umire sodomska noć*“ (Krleža 1982: 152), Szodoma sír, az énekszó pedig fokozatosan elhalkul.

A művet a zeneiség síkján vizsgálva megfigyelhetjük a többszólamúság jelenlétét. A zenei szimfóniákat végig kíséri a többszólamúság jelensége, ezt azonban a lírai szimfóniában nehéz visszaadni. A mű elején trombiták harsannak, egyszerre több, ezáltal érzékeltetve erősségüket. Ezt kicsivel később hárfák hangja váltja fel, ami már érzékelhetően lágyabb hangzást jelent. A hárfaszót a két szereplő, Antiloh és Eunoe éneke szakítja néha meg, akik hangja egyénileg jelenik meg, mintegy szembe állítva a hangszerekkel. Ezt a lágy hangzást aztán az énekkar szakítja félbe és a táncoló emberek tömege. Azonban a tömegeből most is kihallatszik egy-egy egyéni hang, akik pár gondolat erejéig szót kapnak, bár Krleža őket mint hangokat azonosítja, számot kapnak és nem nevet. Egyedül Sais az, akinek tudjuk a nevét, aki

önálló individuumként jelenik meg a tömegben. Az ő hangja tisztán cseng a káoszban, majd miután elénekelte, amit akart, visszaolvad újból a hangzavarba, ami azonban a mű végén fokozatosan halkul, majd eltűnik.

Ulica u jesenje jutro

Mint ahogyan azt már említettem, ez Krleža másik olyan szimfóniája, amely mindenképp külön tárgyalandó. Tematikailag a háborút idézi meg, annak szörnyűségeit érzékelteti a befogadóval, annak különböző érzékszerveire hatva. A hangok, érzések, illatok és színek szintézise ez a mű, melyben kibontakozik az első világháború utáni Európa tragédiája.

Milanja szerint a műben a szereplők szimbolista-expresszionista ábrázolása jelenik meg, a helyszín Zágráb, míg az időbeli háttér a véres Európa század eleji háborús korszaka. A mű kapcsolatban áll Krleža többi háborús tematikájú művével (Milanja, 2000: 97). Mindemellett azt is látnunk kell, ahogyan Krleža a térben és időben eltérő síkon levő dolgokat és cselekményeket egybe rendezi, mintegy összetett káoszt alkotva. Már Matoš kapcsán szóltam a szimultanizmus jelenségéről, és éppen ez az, ami ebben a műben is visszaköszön. Flaker szerint a mű szimfonikusságában rejlik annak simultaneitása is, és ez nem más, mint a térben és időben egyszerre megszólaló hangok globalitása (Flaker, Vojvodić, 2001: 33).

A mű alaphangulata borús, melankolikus. Az ember kiszakadt a természetből, a város szürkesége válik dominánssá. A természet nélkül elveszetté vált, amit az ősz, illetve a sűrű köd csak tovább fokoz. Emberek bolyonganak az utcán, mind reményvesztett, a műből árad a reményvesztettség. Míg a *Sodomski bakanal* című műben a féktelen káosz és a tombolás jelent meg hangos zeneszó kíséretében, addig itt gyakorlatilag néma csend van, csak az egyes emberek jajgató panaszait lehet hallani. A lírai én jelenléte nagyon erős. Krleža a háború ellen foglal állást, a műben végig annak szörnyűségeit mutatja be, azt, amivé a kegyetlenség folytán az ember válik.

Nagyon erős a kiábrándultság az emberekben. Ugyan egyenként szólalnak meg a mű során, de nem individuumok, csupán arctalan alkotóelemei az akkori Európának. Életük gyakorlatilag értelmetlen, akárcsak a háború. „*Tu mater proklinje sina / a sin kolje mater i sve se u crno ruši.*”² (Krleža 1982: 159). Már életet adni sincs értelme, hiszen az ember elpusztítja önmagát.

Érdekes ellentét, hogy bár reggel van, de ez mégsem valami új kezdete (mint például a *Nokturno* című szimfóniában, ahol a reggel egyfajta reménysugárként jelentkezik), inkább

² Itt anya átkozza fiát / a fiú pedig anyját öli és minden szétesik.

már valami előzetes rossz folytatása. Háborús jelenet bontakozik ki, gyakorlatozik a cári hadsereg, ahol a parancsnok üvölt, a többi néma ember pedig teszi, amit mondanak neki. „*Hodam eto u četi bez glave*”³ (Krleža 1982: 165), mondja az egyik katona. A háború a teljes értelmetlenség megtestesítője Krleža szemében. Ekkor a zenei aláfestést egy-egy akkord hangja adja, ami erőtllenül, halkan szól. Nincs ok ünneplése, hiszen Európa önmagát pusztítja el.

A mű során folyamatos az emberek befelé fordulása, önmagukba néznek és elmélkednek az elmúlásról. A halál az élet velejárója, de a háborúban elesettek értelmetlen halált halnak, hiszen olyan célokért küzdenek, amit sokszor nem is ők akarnak.

Zeneileg a szimfónia monotonitást mutat. Nincs hatalmas hangzavar, boldog zenész, csak egy-egy ember erőtlen éneke, már-már jajveszékelése. Többen is megszólalnak külön-külön, ahogy az utcán sétálnak, van, aki pedig ima közben jelenik meg. Néha be-beszűrődik valami zene a háttérből, ilyen például az osztrák katonai zene, a trombiták hangja, de ezek mind csak a távolból hallatszanak. Tömeges énekszó egyszer fordul elő a műben, az is részeg emberek csoportjától származik, józanul ugyanis ez a világ elviselhetetlen. A mű végén akkordok jelentkeznek, külön-külön szólalnak meg. Együtt erősebbek lehetnének, de a világból kiveszett az összetartás. Beteg emberek nyöszörgése hallatszik néha át az amúgy is erőtlen zenei aláfestésen keresztül.

Podnevna simfonija - Pan - Suton - Nokturno

Krleža négy szimfóniája mindenképp egy nagy egységként kezelendő, így az elkövetkezőkben is ekként elemzem őket. Az egyes szimfóniákat mint a zenei szimfóniák tételeinek megfelelő műveket fogom elemezni. Ez alapján bizonyítást nyer majd, hogy a történet íve, valamint a lírai szimfóniák zeneisége megfelel egy zenei szimfónia szerkezeti és zenei felépítésének.

Előjáróban annyi elmondható, hogy az első szimfónia a bevezetés, lágy, kellemes hangulatú, benne a természet dominál. A második mű is ezt a gondolatot folytatja, bár itt változásként a főhős a görög mitológia egyik alakja. A szimfónia hangulata azonban már nem olyan zavartalan, mint ahogyan az az előzőnél megfigyelhető volt, itt ugyanis már konfliktushelyzet áll elő. A harmadik szimfónia tekinthető a csúcspontnak, ahol az egész cselekmény átbillen. Az addig napsütötte természet sötétség borul, az alkonyat vészjóslóan közeledik, az elmúlás gondolata megjelenik a műben. A végén az egész cselekmény íve átbillen az édes idillből a sötétség reménytelenségébe. Ezt az állapotot folytatja az utolsó mű,

³ Fej nélküli csapattal megyek, íme.

ahol már a teljes sötétség uralkodik, hiszen éjszaka van. A befogadó számára is érezhető a hangulatbéli változás, az elmúlás most már egyértelmű kifejezésre jutása. Azonban lezárásként Krleža felcsillant egy apró reménysugarat, mégpedig az éjszaka végének közeledtét, az első napsugarak megjelenését.

A *Podnevna simfonija* című mű az első tétel ebben a négyes szerkezetben. Mind a négy alkotásban kifejezésre jut a Nietzsche-féle vitalizmus, a magasabb szervező erő körüli tömörülés (bár van, amelyik műben éppen ennek hiányát érezzük).

Központi motívumként a Nap jelenik meg, a szoláris mítosz és ennek utópiája rajzolódik ki a mű során (Milanja 2000: 96). A mű nyitóképe egy kellemes, déli nap, lágy zene hallatszik, minden a Nap sugaraiban úszik. A hangulat kellemes, emelkedett, a befogadó szinte a bőrén érzi a melegséget, a bódító tavaszi időt. A természet idilli környezetként jelenik meg, oltalmazó, rossz dolog nem történhet, hiszen itt még a romlatlanság ősállapota uralkodik. A kellemes atmoszférát tovább fokozzák a pasztellszínek, valamint a fokozatosan kirajzolódó táj. Az eget a Nap méz színnel szövi át, a rétek virágba borultak, a felhők különböző alakokat öltenek.

Folyamatos a zeneszó, mely harmonikus, a természet lényeinek szintézise. Néha egy-egy szereplő kiemelkedik egy énekszó erejéig, aztán újra beleolvad a tömeg kórusába. A mű elején tüzes akkordok szólalnak meg, emelkedett stílusban a Napot éltetik, akárcsak minden a mű folyamán. Az akkordok mellett madárének hallatszik, valamint ebben a kavalkádban harangocska, verebek éneke, továbbá különféle madarak csiripelése mint egyéni szólam az egységes ének mellett. Felhők énekelnek különböző alakokat öltve, közben lágy hárfaszó hallatszik. A műben folyamatos a zeneszó, illetve a tömeg és az egy szólam ellentéte. Az ellentét alatt nem azt kell érteni, hogy egymástól teljesen eltérő gondolatok feszülnek egymásnak, épp ellenkezőleg. A közös szólamból kiváló egyéni hang a már eleve meglévő hangulatot, gondolatmenetet támasztja alá, a Napot élteti, a természet idilli megnyilatkozása. Ezt a kellemes hangvételt egyszer zavarják csak meg, mégpedig a keresztény zene diszakkordjai, amelyek kellemetlenül, már-már a nyugalomba betolakodva jelennek meg. Fontos továbbá hangsúlyozni, hogy a harangok hangja nem kellemes, sőt, egyenesen sírnak. Azonban ez a nyugtalanság nem tarthat sokáig, a természet hamar felülkerekedik ezeken a hangokon, és újra a harmónia válik uralkodóvá. A színek is még inkább érzékeltetik a zenei sokszínűséget, Krleža ugyanis a rengeteg hangutánzó szó mellett a sárgás, arany színeket használja folyamatosan, amelyek melegséget kölcsönöznek a dallamoknak is. Maguk a színek is dalra kelnek. A mű végén az egész élővilág egységgé kovácsolódik és minden, ami eddig

énekelt, egy szólamná olvad össze. A mű zárásaképp himnusz hallatszik, a természet lényei a Naphoz énekelnek magasztos imát.

A természet mellett a város nem jelenik meg, így a kép végig idilli marad. Első tételként ez a szimfónia bevezeti a befogadót a cselekménybe, megismertetve vele azt az idilli képet, amire az embernek törekednie kell lelki békéje elnyerése érdekében. A megjelenő motívumok (központi elemként a Nap, valamint a madarak, fák, napsugarak) mind a természethez kötődnek, a romlatlanság állapotát idézik. Nem véletlen, hogy a város és az ember gyakorlatilag semmilyen szerephez sem jut, hiszen Krležánál a város magának a rossznak a megtestesítője. A mű végén még mindig a természet uralkodik, ez az a pont, ahonnan majd elindul a második tétel, ami alapján majd a befogadó még inkább érzékelni fogja az itt felvázolt idill fontosságát.

Második tételként a *Pan* című szimfónia jelenik meg. Ez a mű gyakorlatilag ott kezdődik, ahol a *Podnevna simfonija* véget ért. A Nap még mindig aranyban fürösztli a tájat és központi motívumként van jelen, ám most a főszereplő más, nem ő. Pán alakja jelenik meg, ezzel Krleža visszanyúl egészen a görög mitológiáig és az onnan vett figurát helyezi modern szerepbe. Pán a pásztorok istene, egy kecskeszarvú, -lábú és -farkú teremtmény, akinek jellegzetes hangszere a pánsíp, amin előreszeretettel zenél. Így már maga Pán karaktere is "zenei", hiszen számára a zene a kifejezés egyik eszköze. A szimfónia elején az istenség egy szőlőskertben ül és búslakodik, a nimfák és a tenger után vágyakozik. A hangulat ennek ellenére békés, felszabadult, könnyed. Ismét a természet a domináns, védelmezőn fonja körbe Pánt. Minden énekszó, minden teremtmény neki kedveskedik, vigasztalni próbálják. Ez sikerül is, hiszen Pánt lenyűgözi környezete, szép lassan enyhíti bűját a táj. A természet harmóniája áthatja az egész szimfóniát, újból az idill képe bontakozik ki, de ebben a tételben, az előzővel ellentétben már belép egy külső tényező, a vallás, ami ellentétbe kerül az antik értékekkel és a természet lényeivel. A kereszténység hangja, a kemény harangszó csak úgy berobban az addig lágy és kellemes hangzású szólamokba. Szinte bántó a befogadó számára a fellépő ellentét, a harmónia megzavarása.

A kereszténység teljesen negatív jelenséggént realizálódik a műben. A templom a hegy tetején van, ezáltal is mintegy az emberek fölé magasodik, fel kell nézni rá, azt sugallja, hogy egy magasabb értéket, el nem érhető hatalmat képvisel. Azonban Krleža minden megnyilvánulása, ami a műben a valláshoz kapcsolódik, azt sugallja, hogy a világ ezen oldala álszent. Az orgonák, a pompa, az aranyozott belső mind-mind nyomasztónak és hatalmaskodónak hat a természet egyszerűségéhez képest. Végül a konfliktushelyzet feloldódik, hiszen Pán visszatér saját gyökereihez, az antik értékekhez.

Amint a diszharmónia véget ér, a zenei háttér is változik. A kezdeti idilli zenét megszakító vad és mély orgonahangok után most kórus hangja hallatszik. Újból előtérbe kerül a természet szépsége, középpontban a Nappal. Maga Pán is ezt az égi tüneményt élteti, ezzel még inkább középpontba állítva annak szerepét a világegyetem körforgásában.

A szimfóniát pusztán csak a szólamok, illetve a megjelenő hangok felől vizsgálva érdekes dolgok figyelhetők meg. A legelején közös szólammal indul a tétel, az egész borvidék énekelni kezd, kórusban. Ehhez csatlakozik kísérőként az égi akkordok hangja. Ebből a kellemes hangzásból emelkedik ki Pán szomorkodó éneke, amire aztán az egész természet válaszol. Különböző szereplők szólalnak meg egy-egy szólam erejéig, kiválva a tömegből. Visszatérő elem, hogy a külön megszólaló hangok aztán egy kóruddá állnak össze és közösen énekelve szólnak Pánhoz. Ahogy azt már említettem, ezt a harmóniát az orgonák durva és éles bekapcsolódása töri meg, ezáltal is érzékeltetve a fennálló ellentétet. Az orgonák mellett számos, a vallásra jellemző motívum tűnik fel, úgy mint a pap, az oltáron álló gyertya, vagy a templomban lévő szobrok. Ezek mind szóhoz jutnak rövid ideig az orgonák mellett. Végül a mű elején jelentkező kellemes hangvétel visszatér, és újra előtérbe kerül a természet szólama. Az alaphang mellett most is kiemelkedik a különféle madarak éneke, a színek közben táncot járnak. A szimfónia az égi akkordok kellemes hangjával zárul. Így ér véget a második tétel, ami után a következő mű hangulata, illetve zeneisége már alapjaiban változik meg.

A *Suton* című szimfónia a harmadik tétel, mely a négy közül a legjelentősebb. Ebben a műben következik be a fordulat, ami az eddigi cselekmény idilli ívét megtöri és a befogadót a reménytelenség állapotába taszítja.

A Nap lemenőben van, a természet is eltűnik vele együtt, a színhely szép lassan a város lesz. Alkonyodik, az eddigi élénk, aransárga színek helyett most a szürkés, fakó az, ami dominál. Minden színét vesztette, az egész város szürkéséget áraszt. A természet élővilága helyett most a város lakói kerülnek előtérbe. Krleža sorával „*umro je golemi heroj, / bijeli sunčani Dan!*”⁴ (Krleža 1982: 65) nyomatékosítja, hogy a nappalnak vége, közeleg a sötétség, amit egy átmeneti szakasz előz meg. Gyakorlatilag a mű végigköveti a Nap halálát és az éjszaka feltámadását. Ahogy egyre inkább halad előre az idő, úgy jelennek meg a csillagok az égen. Ezek az égitestek azonban már nem adnak olyan erős fényt, mint a Nap, csak sápadtan ragyognak az égbolton. Ez a környezet alkalmas arra, hogy az ember elmerengjen. Megjelenik az elmúlás, a halál gondolata, valamint az élet értelmén való merengés. A négy szimfónia közül ebben jut a legerősebben érvényre a lírai én, amely

⁴ meghalt a hatalmas hős, / a fehér napsütötte Nappal!

háromféle alakban is megjelenik. A szomorú Én, a hódító Én és a cinikus Én. Ők hárman alkotják magát az individuumot, a lírai én atomjai ezek, melyek egymással viaskodva keresik az élet értelmét. A szomorú Én menekül, fél az alkonyat és a vele járó sötétség erejétől, míg a hódító, harcos Én szembeszáll vele. A cinikus Én pedig szembe menve mindennel megcáfolja és megkérdőjelezi az életet, magában az egyénben sem hisz.

A lírai én belső vívódása mellett a vallás jelenik meg újra, ugyan nem olyan köntösben, mint a *Pan* című műben. Itt nem alakul ki konkrét konfliktushelyzet, de diszharmóniát visz az amúgy is zaklatott környezetbe. Különböző harangok hangja harsan ismét, amiket Krleža maga nevez kakofóniának. Különböző korok harangjai szólalnak meg, amik aztán eggyé olvadnak, még inkább fokozva a nyugtalanság érzetét.

A mű vége sem hoz enyhülést, hirtelen minden elhallgat és csak a teljes csend marad, ami nem megnyugvást ad, hanem belső feszültséget szül. Mint a vihar előtti csend, úgy jelentkezik ez az elhallgatás, egy lélegzetvételnyi idő az utolsó szimfónia előtt, ami már a teljes sötétség.

A négyes szimfóniacsokor utolsó tétele a *Nokturno* című mű. A cselekmény a végkifejletthez érkezett. A fényes, tavaszi Naptól a befogadó eljut az alkonyaton keresztül a teljes sötétségig, ami az ürességgel egyenlő. A halál gondolata manifesztálódik a műben, bár a lírai én már nem kerül olyan élesen előtérbe, mint ahogyan az előző műben.

A helyszín a város, a természet nem jelenik meg, a szereplők között sem találunk senkit, aki köthető lenne hozzá. Csend van, az utcák koromfeketék. Csak a csillagok látszanak az égen, sejtelmesen ragyognak. Közülük is kiemelkedik egy fekete csillag, ami az emberek feje felett lebegve figyeli őket. „*Noćna tišina.*“⁵ (Krleža 1982: 99), írja Krleža. Bár hallatszik énekszó, jajgatás, akkor is a csend dominál, a megjelenő szólamok erőtlen próbálkozások csupán. Mindemellett a város erőteljesen a negatív megtestesítője, Krležánál a városnak mindig csak az árnyoldala, a bűnös fele jelenik meg. Minden alak fekete, komor, az ember magányos, elhagyatott és egyedül van ebben a környezetben. A természet nélkül elveszett, önmagát sem találhatja meg. Teljes egészében érződik a Nap hiánya, így ebben a műben egyfajta "fordított" Nietzsche-féle vitalizmus jelenik meg. A központi szervező erő ugyan nincs jelen, de éppen annak hiányának érzete az, ami által kihangsúlyozódik fontossága.

A műben végig jelen van a diszharmónia, a nyugtalanság. A lírai én nem nyugodhat, ez az éjszakai sötétség nem alkalmas a megpihenésre. A 20. század embere reményvesztett, a háború kiölte belőle a pozitív gondolatokat. Ebbe az állapotba jut el az egyén az utolsó

⁵ Éjjeli csend.

tételben, ami alól már-már nincs szabadulás. Azonban Krleža nem hagyja a teljes megsemmisülés állapotában az individuumot, a mű legvégén mégis felcsillan egy reménysugár, ami gyakorlatilag az egész eddigi folyamatot újraindítja. Az éjszakának eljön a vége, a sötétség elmúlik és megjelennek a Nap első sugarai. Egyszer minden rossznak vége szakad, a Nap feloldozást és megnyugvást hoz az ember számára. Kicsit tovább gondolva újra a természet jelenik meg a befogadó előtt, az egész körforgás újra indul, gyakorlatilag visszatér a *Podnevna simfonija* című mű elejéhez. Ez egy végtelen folyamat, örökös ciklikusság.

A zeneiség síkját vizsgálva megfigyelhető, hogy a különféle szólamok végig erőtlének. Fekete alakok szólnak meg időnként, közben fák susogása, éjjeli állatok neszezése hallatszik. Néha emberek kórusa jelenik meg, amiből ki-kiválik valaki. Az egész azonban erőtlen, fakó. Csak a mű végén jelentkezik egy kis felüdülés, amikor az éjszaka a vége felé közeledik, és a távolból megjelennek a természet hangjai, a madarak, ébredező fák, virágok.

A zeneiség kérdése Krleža négy szimfóniájában

Érdekes kérdést vet fel, hogyan jelenhet meg és válhat kézzelfoghatóvá egy lírai műben maga a zene. Hogyan képes az író különböző szólamokat megjelentetni, valamiféle hangzást elérni?

Két szempontot kell figyelembe venni az egyes szimfóniák (tételek) elemzése során, mégpedig a következőket: az egyes tételek valóban megfelelnek-e a gyors-lassú-gyors-lassú tempónak, illetve a már előbbieken kifejtett főtéma és motívumok úgy jelentkeznek-e, mint a zenei szimfóniák egyes tételeiben.

A szimfónia első tétele egy gyorsabb tempójú szonátaforma, melyre a főtéma megjelenése, annak uralma és folyamatos fokozódása jellemző. A négy szimfónia (a továbbiakban: tétel) egyértelmű főtémája a Nap imádata, annak jelenléte. Az első tétel során jut leginkább kifejeződésre ez a gondolat. Kezdeként a Nap sugarai jelennek meg, kórust alkotva énekelnek. Mellettük tüzes akkordok hangja zeng, valamint apró kis harangok csilingelnek. Látható, hogy ezek a szólamok erősek, határozottak, folyamatosan váltakoznak, ezáltal válik a tétel dinamikussá. Mindemellett madarak csicseregnek, fák susognak. Minden zúg, Krleža hangutánzó szavakat használ a minél hatásosabb akusztikus élmény eléréséhez. A főtéma azonban a líra szintjén bontakozik ki, hiszen az a fontos, amiről énekelnek. Zenei szinten a visszatérő motívumok szerepe a hangsúlyos, hiszen megfigyelhető, hogy az akkordok, a színek, a madarak szólama a Nap életetéséhez köthető. Ezek az elemek visszaköszönnek később is, a többi tétel során, szintén a főtéma kapcsán. Az első tételre

vonatkozó szakaszosság is megfigyelhető, az alapján, hogy éppen ki vagy mi szólal meg. Egyik ilyen szakasz az akkordok és a napsugarak éneke, ettől elkülöníthető a felhők szólama, majd ezt az egészet a keresztény zene töri meg, a végén pedig gyakorlatilag az összes addigi szólam eggyé olvad, himnusz énekelve a Naphoz. Ez alapján jól látható a folyamatos fokozódás is, hiszen míg az elején az egyes szólamok külön-külön jelentkeznek, addig a végére eggyé kovácsolódnak, így fokozva az akusztikus hatást, illetve a főtéma jelentőségét. Fontos megemlíteni a kereszténységet megtestesítő harangok szerepét. A második, de még a harmadik tételben is jellemzően a harangok azok, amik az egyház, a vallás azonosításául szolgálnak. Ebben a tételben is feltűnnek rövid időre, de kifejezett szerepet majd csak a második során kapnak. Ez egy olyan motívum, ami végig kíséri a szimfóniát, többször is feltűnik a későbbiekben, habár a főtémához közvetlenül nem kapcsolódik, inkább a mellett, egyfajta „kistémaként” jelentkezik.

A második tétel egy variációs forma, melynek lényege, hogy az első tétel során jelentkező főtéma újra megjelenik, de kissé más formában, Krleža műve kapcsán más perspektívában. Jelentős váltás az előző tételhez képest egy individuum, önálló szólam megjelenése, ő Pán, akinek személye az egész tétel során domináns. Gyakorlatilag ő válik a főtéma képviselőjévé, az ő alakja köré szerveződik a szoláris mítosz gondolata. Az ő szólama mellett újra feltűnnek az akkordok, valamint a színek kórusa. Ezek az elemek visszatérő motívumok, kapcsolatot jelentenek, a főtéma mellett, az egyes tételek között. Az alapidallamot itt is a természet adja, madarak csicseregnek továbbra is, szőlők, fák, virágok illatoznak, azonban a tétel kevésbé dinamikus, mint az előző. Pán elmélkedései, külön, önálló betétei lelassítják a cselekményt, hiszen ő hosszabban jut szóhoz, így az egyes szólamok váltakozása lassabb, ritkább. Ahogy azt az előző tételnél említettem, a főtéma mellett megfigyelhető egy melléktéma, a kereszténység. Ebben a tételben nagyobb szerepet kap, mint az előzőben, mintegy szemben áll a főtémával. Ez megfigyelhető a különböző szólamok során, hiszen míg a Nappal kapcsolatos szólamokra, elsősorban Pánra, az éneklés, az önfeledt dalolás a jellemző, addig az egyház megtestesítőjeként harangok jelentkeznek, amelyek kongnak, zúgnak. Ezek az igék jól érzékeltetik a súlyosabb, komolyabb hangzást. Konkrét hangszerek is jelentkeznek, az egyház kapcsán az orgona, míg a napimádók hárfán játszanak. Az orgona hangja aztán szép lassan elhalkul és újra Pán, valamint a színek és akkordok külön-külön alkotott kórusa veszi át a főszerepet. Párhuzam vonható az előző tétel lezárása és e között, hiszen végül itt is a sokféle szólam és egyéni ének egy nagy kóruvá transzformálódik.

A harmadik tétel egy menüett, melyet három kisebb egység alkot, melyek közül az első és a harmadik gyakorlatilag fordított főtéma, míg a második során az alkonyat kerül

előtérbe. A tétel hangvétele is merőben különbözik az előző kettőtől, az monotonná, komorabbá válik. Újra megjelennek az akkordok, de hangjuk teljesen megváltozott, most búsak, szomorúak, csak halkán sírnak. Mivel itt a Nap elvesztéséről, hiányáról van szó, így érthető, hogy az akkordok éneke is megváltozik, már nem is ének, inkább csak sírás. Az egész tételt áthatja a jajongás, zokogás, a fák bús susogása, az állatok neszezése. A második egység során maga az alkonyat, az új napszak kerül előtérbe, e köré szerveződnek az egyes elemek. A sírás intenzitása egyre csak fokozódik, szinte önkívületi állapotba kerülnek a szereplők a Nap hiánya által. Újra a már ismerős harangok hangja szólal meg, ez a motívum már megszokott, azonban itt más szerepet töltenek be. Három harang jelenik, melyek külön-külön és együtt, kórust alkotva is megszólalnak. Most azonban nem felharsanó, mindent elnyomó hangerővel tűnnek ki a többiek közül, épp ellenkezőleg. Belesimulnak az alapdallamba, mely halk, reményvesztett. Ahogy az előző tételben hangszerként megjelent a hárfa és az orgona, úgy itt most a zongora alkot önálló szólamot. A negyedik tételben szintén megjelenik majd, így egyértelműen az alkonyat-éjszaka pároshoz társítható. Krleža maga írja le kakofóniaként a jelenlévő szólamok összességét, hiszen most nincsenek tekintettel egymásra a szereplők, mindegyik sír, jajong, az egész hangzás által egy káosz bontakozik ki. Ebben a káoszban jelenik meg a lírai én három megtestesülése, gyakorlatilag egy hasadt állapot. Ezt a jelenetet azonban már az éneklés jellemzi, valamint a hirtelen felkiáltások, közbevágások. A második egység így lényegesen erőteljesebb, dinamikusabb, mint az első és a harmadik. Gyakorlatilag ez tekinthető a tétel csúcspontjának, a zenei elemek itt a legerősebbek. A harmadik egység már nyugodtabb, íve lefelé ereszkedő. A fordított főtéma jelenik meg újra, visszatérő motívumok kíséretében, ám azzal a különbséggel, hogy az egyes szólamok már alig hallatszanak, hangjuk gyakorlatilag elhalt. Ahogy az elején, úgy a végén is megjelennek az akkordok, a már jól ismert motívum ezúttal is szerepel záró elemként. Mindenképp kiemelendő, hogy a tétel utolsó mondata: abszolút csend. Minden hang, zaj, apró kis nesz abbamarad, a teljes csend veszi át az uralmat.

Az abszolút csend állapotából indul a negyedik tétel. Ez a zenei szimfóniánál a rondó helye, melyben a főtéma ismét megjelenik, azonban az eddiginél eltérő megközelítésben és formában. A legszembetűnőbb változás az eddigi tételekhez képest, hogy itt minden szólam halk. Az elején néma szerenád hallatszik, ami már önmagában egy ellentmondás, az uralkodó feszültséget erősíti, hiszen egy szerenád nem lehet néma. Diszakkordok hallatszanak, gyakorlatilag az eddig megjelenő, kellemes hangzású akkordok motívuma tér vissza egy ilyen ellentétes állapotban, amit a káoszszerű, kaotikus hangzás jellemez. Fontos hangsúlyozni, hogy a tétel hangvétele végig csendes, monoton, üteme lassú, az egész vontatott. Új

szereplőként, szólamként jelenik meg ebben a tételben a csillag alakja, aki a Földön lévő emberrel beszélget, kettejük zenei dialógusa rövid időre kiválik a monoton alapzajból. A diszakkordok által keltett zavartságot a sírás, jajgatás csak tovább erősíti. Gyakorlatilag az egész tétel alatt villanásszerűen hallhatóak az egyes szólamok, egy-egy szereplő, hosszabb-rövidebb időre kiválik az alapból, majd visszasüllyed abba. A már előző tételben is feltűnt zongora itt visszatérő motívum, most is szomorú dallamot játszik. Alapvetően emberek a megszólaló szereplők, ami összefügg a főtéma ideiglenes hiányával. Ahogy eltávolodik a mű a fővonaltól, úgy változnak a szereplők is. A tétel vége felé gyakorlatilag már ígéket sem használ Krleža, szinte minden megnyilvánulásnál csak azt jelzi, kitől származik a gondolat, de cselekvés, megnyilvánulás már nem társul hozzá. Ez csak a tétel végén változik, amikor a főtéma visszatér, illetve újra megjelenik. Ekkor újra énekszó hallatszik, megjelennek a főtémához korábban már hozzákapcsolt motívumok, madarak, fák, rózsák jelennek meg és búcsúznak kórusban énekelve az éjszaka utolsó pillanataitól, mert újra közeleg a nappal.

A fentiek alapján tehát elmondható, hogy a négy mű nem csak tartalmilag, de zeneileg, illetve ütemileg is megfelel a zenei szimfónia négy tételének, hiszen a főtéma végigvonul az egész művön keresztül, a visszatérő motívumok által kísérve úgy, olyan rendben és felépítésben, ahogy az a klasszikus zenei szimfóniában is megfigyelhető.

Összegzés

A zenei és lírai szimfóniák kapcsolatának konkrét vizsgálata viszonylag újszerű felvetésnek számít, különösen a horvát irodalom területén. Mint ahogy arra a bevezetőben is utaltam, Szilárd Léna volt az, aki komolyabban foglalkozott a „szimfonizáció” jelenségével az irodalomban, ám ő ezt az orosz irodalom, azon belül Andrej Belij kapcsán tette.

Célom az volt, hogy feltáró elemzéssel bebizonyítsam, milyen szoros a kapcsolat a klasszikus zenei szimfónia és a horvát irodalom egyik kiemelkedő alakja, Miroslav Krleža lírai szimfóniái között. Ezen belül konkrétan azt kíséreltem meg igazolni, hogy a zenei szimfónia négy tétele pontosan megfeleltethető a Krleža-féle négyes szimfóniáknak. Ennek érdekében két területet vizsgáltam. Egyrészt tartalmilag elemeztem az egyes műveket, párhuzamba állítva azt a zenei szimfónia tartalmi ívével, másrészt zeneileg is megvizsgáltam, hogyan érvényesül a líra síkján a szimfónia zeneiségének sokszínűsége.

Az első hipotézisem igazolásához, miszerint tartalmilag párhuzam vonható a kétféle szimfónia között, párhuzamba állítva vizsgáltam a tételt és az annak megfeleltethető lírai szimfóniát. Ezen elemzés során megállapítottam, hogy a cselekmény íve ugyanúgy bontakozik ki a zenei, mint a lírai műben, azaz elindul egy kezdőpontról, ahonnan az első és a második tétel során folyamatosan halad egy csúcspont felé, amit a harmadik tételben ér el, majd az utolsó, negyedik tételben nyugvópontra jut. Ez egészült ki egy érdekes észrevétellel, a ciklikusság fogalmával, hiszen a negyedik tétel/szimfónia nyugvópontja gyakorlatilag megfelel a kiindulási pontnak.

A második hipotézis - a kétféle szimfónia zenei összecsengése - bizonyítására a lírai szimfóniákban kerestem azokat a jegyeket, zenei elemeket, amelyek egybevágnak a zenei szimfónia adott tételével. Az elemzés során feltártam a zenei szimfónia tételei, valamint a velük párhuzamba állítható lírai művek közötti azonosságot. Ezen közös jegyek mind a szólam szintjén, mind a főtéma megjelenésében és ismétlődésében, mind pedig az egyes visszatérő motívumok szintjén bizonyításra kerültek a fent kifejtett részletes vizsgálat során.

Összességében tehát elmondható, hogy mindenképpen érdemes foglalkozni a felvetett problémával, illetve kérdéskörrel, sőt, annak nagyon is létjogosultsága van. Természetesen az előbbiekben vizsgált konkrét kérdéseken kívül számtalan olyan terület vár még felfedezésre, ami a zenei és lírai szimfóniák szoros összefonódását tárja fel.

Irodalomjegyzék

- Ballantine, Christopher (1983): *Twentieth Century Symphony*, Dennis Dobson, London.
- Flaker, Aleksandar - Vojvodić, Jasmina (2001, szerk.): *Simultanizam*, Naklada Slap, Zagreb.
- Fried István - Kelemen Zoltán (1995): *Zene — Szó... Szó... Szó...*, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged.
- Flaker, Aleksandar (1986): *Stilske formacije*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Krleža, Miroslav (1982): *Simfonije*, Oslobođenje, Sarajevo.
- Laki Péter (2011): A halál szimfóniája vagy a szimfónia halála? Gondolatok Mahler 9. szimfóniájáról, *Magyar zene*, 49. 1. sz. 57-67.
- Lasić, Stanko (1987): *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, Globus, Zagreb.
- Lukács István (2004): Antroponímiai észrevételek Ivan Cankar és Miroslav Krleža novellahősei kapcsán. In: *Térközök. Horvát-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*. ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Budapest. 67-78
- Milanja, Cvjetko (2000): *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica Hrvatska, Zagreb.
- Milanja, Cvjetko (2010): *Hrvatsko pjesništvo 1990. — 1950.*, Altagama, Zagreb.
- Szilárd Léna (1967): O strukturi Btoroj simfonii A. Belogo, *Studia Slav. Acad. Scian. Hung.*, 3-4. sz. 311-322.
- Szilárd Léna (1973): O vlianyii ritmiki F. Nicse na ritmiku prozi A. Belogo, *Studia Slavica*, 1-3. sz. 289-313.
- Szilárd Léna (1980): Az orosz szimbolisták prózája, *Helikon*, 3-4. sz. 249-264.
- Žmegač, Viktor (1997): *Duh impresionizma i secesije*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Dr. Bánhidi Lászlóné (1998): *Klasszikusok mindenkinek*, <http://mek.oszk.hu/00200/00209/00209.pdf>, utoljára megtekintve: 2013. január 1.