

„Isten bölcs bölcsesség nélkül, jó jóság nélkül, hatalmas hatalom nélkül.”
(Clairvaux-i Bernát)

1

A két szerzői korongon zenék és csendek vannak. Jó, hogy együtt vannak: a csend megtanít bennünket a zene csendtermeszétére és a létezés hangzó természetére. A zenét pusztán hangokkal kitöltött csendnek tekinteni, megfosztani metafizikájától önnön időtar-

tamára való korlátozása útján – ez volt a zeneszerzés második világháború utáni úttörőinek egyik alaptapasztalata. Persze amint az eseménydramaturgiát kiiktatták, a zene nyomban elindult afelé, hogy szertartás váljon belőle, vagyis pusztán annyi történt, hogy a zenei folyamat eseményjellege kiheleződött és színházzá vagy legalábbis látványvá vált, de nem tűnt el.

Dukay Barnabás más úton jár. Ez a zene mintha kioltaná érzékeinket, hogy figyelmünket azok forrására összpontosíthassuk. Az első korong tartalmát pillérek gyanánt tartja a címadó darab négy változata (*Lebegő pára a mélység színén*). Sugárzó ereje rokotalanná teszi, mégis kapcsolódik néhány olyan szerzőhöz, akiknek munkásságát vagy annak egy részét soha senkinek nem sikerült beillesztenie a zenetörténeti folyamatosságba. A darab hétfokúsága és szenttelenségének szépsége Satie-ra, változatainak hangszereléssel szemben mutatott közönye a kései Lisztre, enigmatikussága mindketőre vall: a két hangszeres mellett két énekes együttes is van, amelyek a Jelenések könyvének szavaira énekelnek görög nyelven: *...oti khronos uketi este / ...hogyan idő nem lesz többé* (Jel 10, 6).

Folyamatosság és megszakíttottság – keleti üresség és keresztény eszkatológia – az idő kiterjesztése egyetlen kétdimenziós valósággá, és üdvként való leleplezése összesűrítése révén: vajon van-e köze egymáshoz a kétféle időtapasztaltnak? S ha az első esetben a deszakralizálás mégis valamiféle új szertartásosságba torkolt, vajon átvezethetnek-e János angyalának szavai abba a világba, ahol éppen mert *nincsen többé idő*, nincsen szakrális sem?

2

A zene kezdettől fogva az időtlennel áll kapcsolatban: mágikus célja mindig is visszavezetett a kezdethez, és jelképesen újból és újból helyreállította az

Dolinszky Miklós 21

A TALÁN BIZONYOSSÁGA

Misztikus tapasztalat Dukay

Barnabás művészetében

időbeli és az időtlen szentségfokozata közötti különbséget. Ezért van az, hogy a zene időben elszenvedett változásai Európa előtt és Európán kívül másodlagos fontosságúak maradtak: egy tradicionális kultúra körkörös időtapasztalatában a megszólaló zene mindig és mindenekelőtt a zene.

22 Európa viszont kezdettől fogva a történelem jegyében állt, és művésze is egyre inkább a történeti idő szekuláris istenének szolgált. A kezdethez való visszacsatolás mozzanatának fokozatos eltűnésével feledésbe ment a tudás arról, hogy az idő csakis az időtlenből nyerheti valóságosságát. Amit a Nyugat időtapasztalatnak vél, az a tulajdonképpeni idő (üdv) széttöredezett állapota. Ennek jegyében amit európai öntudattal a zene önállósodásaként emlegetnek, az valójában előremenekülés, a zene fokozódó kiszolgáltatása a lineáris idő erőzójának. A nyugati zene ennél fogva évszázadokon át folyamatos újdonságkényszerben volt – ezért, hogy kizárólag a nyugati zenének van története. Csakhogy az újdonság akarása a zenét egyúttal a múlthoz láncolja, hiszen újnak lenni annyi, mint valamiképp hivatkozni a múltra, függeni a múlttól. Újnak lenni csakis a múlthoz képest lehetséges. Az újdonságkényszer ezáltal csaknem mindig viszonylagos marad, visszahúzó erő: az újdonság kultúrája egyúttal a késleltetés kultúrája.

A jelenlét válsága ez. Minél inkább kiteszi magát a zene a lineáris idő sodrásának, annál kevésbé képes a jelenlét szakralitására, és annál határozottabban alkot „kultúrát”, ami a jelenlét másodlagos szintje, egy csupán megidézett, távollévő jelenlét. Mára viszont, úgy tűnik, a zene minden újdonságtartaléka kimerült, és a modernitás vége egyszersmind a lineáris időtapasztalat végét jelenti. A modernitás végének elérkeztevel nem lehet többé zenetörténeti zenét komponálni, vagyis nem lehet többé újnak lenni, hiszen akkor valamiképp hivatkozni kell a régre, márpedig ezúttal pontosan a folyamatosság tapasztalata lett semmivé. A korai és a kései huszadik század európai avantgárdja voltaképp csak kiélezte ezt a folyamatosság-tapasztalatot, de nem lépett ki belőle. A múltak és jelenek mai egyidejűsége viszont a jelenlét hiányáról tanúskodik. A folyamatos időtapasztalat vége pedig annyit tesz: eljött az idő. Vajon a kortárs zeneszerző mennyire van tisztában saját válságának természetével? Mennyire van tisztában a válság természetével, azzal, hogy a válság mindenekelőtt: esély? Mennyire tudja, hogy a kérdések azon a szinten, ahol felmerülnek, soha nem oldhatók meg? Hogy az újdonság erényét a történelemből való kilépés magasabb erényének kell felváltania, ahonnan nézve nincsen többé régi és új, csak jelenlét?

3

Dukay zenéjét semmilyen kortárs törekvésből nem lehet levezetni. A zeneszerzői eszközök számbavételére szorítókozó szokásos történeti eljárás a végeredményre, a már kész műalkotásra összpontosít, így rendre elmulasztja az alkotásnak mint cselekvésnek vizsgálatát, vagyis annak megfontolását, hogy

az alkotás nem egy semleges esztétikai tárgy létrehozására irányul, hanem konkrét cselekvés, amely nem vonhatja ki magát az etikai megmértetetés alól. Dukay zenéje mindenekelőtt félreérthetetlen állást foglal a zene eredendő szellemi természetéről, arról, hogy a zene elsődlegesen nem zenei jelenség, hanem egy szellemi struktúra mintázata. A zenében 23 csupán megmutatkozik valami, ami egyetemesebb annál, hogy sajátosan zenei legyen. A hangzó zene maga már csupán a használatához tartozik, alkalmazás és értelmezés. Következésképp abból, hogy Dukay darabjaiban rokon elemeket találni egyes kortárs művekkel, még nem következik, hogy szellemi rokonság áll fenn közöttük. Valójában Dukay joggal csatlatkozhatna a nemrég elhunyt Usztvolszkaja kijelentéséhez arról, hogy zenéjének semmilyen más zenével nincsen kapcsolata. Ez azonban Dukay esetében nem az újdonság, hanem az el nem kötelezettség ethoszaként mutatkozik meg (amely darabjai szerkezetének szigorával különös együttállást alkot).

Dukay háttérbe szorítja hangzó eszközeit úgy, hogy azok *eszközöként* lehetőleg észrevétlenek maradjanak. Ez a zene nem szélre, hanem középre húzódik. Szemben a modernitás csillapíthatatlan újdonságéhségével, a legkisebb feltűnés irányát választja: a hangrendszer többnyire a mai fülnek leginkább megszokott, a tizenkét hang egyenrangú használata ellenére is diatonikus színezetű (ritka az olyan darab, mint a *...napfényből, vízből és kövekből...* című hangköltemény két zongorára a maga *g-asz-b-h-c-d-esz-f* hangokból álló egyedi hangrendszerével és ennek kisszekunddal való elcsúsztatásával). A dinamika külön e célra alkotott megjelölés (*con tono naturale, con tn, tn*) bevezetésével jelzi a természetes közép helyzetét. Emellett a hangterjedelem is a közkeletű, kevésbé feltűnő keretein belül marad, és effektusokat, „kiterjesztett technikát” is hiába keresünk: a hangszeres nagyobb rész a természetüknek leginkább megfelelő, a legkisebb erőfeszítéssel elérhető hangtartományban és hangszínnel szólnak. Zenei tapasztalatunkba belesimuló, zenetörténetileg átlagolt eszközökkel van dolgunk, melyeknek célja, hogy a zenében mindaz, ami pusztán zenei, a lehető legkevésbé vonja el figyelmünket. Hasonlóképp a lejegyzés sem lépi át a hagyományos jelkészlet határait, nincs szüksége „grafikus notációra” vagy más, egyszer használatos jelrendszerre. A hagyományos jelek jelentése esetről esetre, finoman és sosem öncélúan módosul: a *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban* című nagybőgő-monódia például a vonalrendszer vonalainak különböző mértékű mellőzésével jelzi a szünetek hosszát, összhangban a hangilejegyzés sugallta „rubato-stílussal”. A zongora- illetve háromhegedűs változatban készült *Porszem és vízcsepp a lilium szirmán* összemérhetetlen hanghossz-arányainak rögzítése végeredményben szintén nem lép túl a

hagyományos notáció körén: az akkordok/hangok mikroszkopikus hossznövekedéseit mindössze két, egyszerű (mindenesetre matematikailag pontosan rögzített jelentésű) jel: a korona és egy, a népzenei lejegyzésekben használatos, de a hang *mellett* álló félkör jelzi.

24 Aleatória szintén visszafogottan mutatkozik Dukaynál. (Például a *...napfényből, vízből és kövekből...* hangfürtjeiből a játékosoknak megadott mennyiségű hangot kell kiszemelniük, valamint néhány továbbit a közjük keveredett fehér hangok közül. Megszólaltatáskor azután a lejegyzés akkordikája finom rubatóban indázó, párhuzamos egyszólamúsággá változik a két zongorán. Végül a kompozíciós eljárás felől is kínálkozik egy választási lehetőség: a visszafelé haladó tükrökánon előadói döntéstől függően alsó vagy felső szekundtávolságban játszható. A választás szabadságára és kényszerűségére finom példa az *Égő sóvárgás* című kézzongorás darab, melynek egyik változatában helyenként szabadon választandó az adott hang alsó vagy felső oktávja.)

4

Ha az eszközök ilyen mértékű visszafogottsága mellett mégis akkora indulatokat vált ki ez a zene, mint amekkorákat kivált, akkor feltételezni kell, hogy az eszközök valóban csupán teret engednek valaminek, ami azokon messze túlmutat és azokkal összemérhetetlen. Nem a kortárs zenével szembeni obligát ellenérzés ez, mélyebbre hatol annál, mert ráérez arra, hogy ez a zene magát a másodlagosság kultúráját ássa alá azáltal, hogy annak gyökeréig hatolva és a nyugati világban manapság uralkodó etikai semlegesség „eszméjéből” fakadó értékrelativizmussal mit sem törődve rákérdez arra: pontosan mit is teszünk (vagy nem teszünk) a zenével, amikor elfogadjuk a modern zeneipar által kínált befogadási útvonalat. A Közép itt szélsőséget takar, csak hogy nem a szerző, hanem a világ az, ami szélre húzódott. Szélsőség helyett azonban inkább radikalitásról helyénvaló beszélni, amely nem az eszközök, hanem a művészi magatartás radikalitása. Dukay ugyanis mindenekelőtt rombol, hogy láthatóvá váljon a modernitás alaprajza.

A *hogyan* kultúrájában élünk, mely egyszersmind a másodlagosság kultúrája. Ez a kultúra kikerülhetetlenül következik az időbeliség meghatározó jelentőségéből: a lineáris idő, a történelem mint a dolgok megnyilvánulásának tere fontosabbá válik, mint az, ami megnyilvánul.

A nyugati civilizációban manapság uralkodó liberalizmus etikai semlegessége is a lebonyolítás, a kivitelezés tökélyére való törekvésből fakad, amelyben Európa kétségkívül nagy kifinomultságot ért el, ám amely elhomályosítja a kérdést: a gyakorlati célon túl jót vagy rosszat cselekszünk azzal, amit lebonyolítunk és kivitelezünk? „Nem a nyíl a döntő, hanem a lélekjelenlét. A célba találás csak külső próba” – figyelmeztette az íjászat művészetének

zen mestere európai tanítványát, Eugen Herrigelt (*Az új és a nyíl ösvénye*). A mérhető eredmény eredetileg csupán ráadás, melléktermék. Akkor mondhatjuk, hogy tudunk bánni az íjjal és a nyíllal, ha lövés közben megfélekedünk arról, ki lő és mi a lövés. Ha a cselekvő szándéka megsemmisül, cselekvő és cselekvés pedig összeolvad a cselekvés aktusában. Eredendően a művészet nem irányul semmilyen tárgyiasult és hasznos végeredményre – ezt Európában is tudták azok a kevesek, akik az egyetemes tradíciótól nem fordultak el: „Az igaz nem akar munkájával semmit sem elérni, mert mindazok, akik munkájukkal valamit célba vesznek, szolgák és béresek. [...] Mert amíg kívülről készítenek valami munkálkodásra, bizony addig az effajta munka halott. [...] Ahhoz, hogy munkáid élők legyenek, Istennek belülről, a lélek legbelsőbb részében kell téged megindítania, mert itt van az életed és csak itt élsz igazán”, mondja Meister Eckhart egy prédikációjában *Az igazak életéről és munkáiról*. A végeredmény csupán *formája* a voltaképpeni művészetnek, amelynek egyetlen célja a jelenlét tanúsítása és tanítása.

Az európai közelítésmód másodlagossága már abban megmutatkozik, hogy a zene értelmét kizárólag a zenében keresi, holott azt – segítségül hívva a darabot – önmagunkban kell keresni. Zenélni annyi, mint *történetesen* hangok segítségével játékosan elveszíteni (megtalálni) önmagunkat. (A Máté-evangélium közismert helyéhez – 10, 39: „Aki megtalálja az ő életét, elveszti azt; és aki elveszti az ő életét én érttem, megtalálja azt” – is kapcsolódik a második szerzői korong mottóját alkotó Ramajana-beli idézet: „ha elfelejtem, ki vagyok, akkor önmagam vagyok. Ha emlékszem, ki vagyok, akkor te vagyok”). Ezért van, hogy Dukay képzeletbeli zeneszerzés-iskolájában kezdetben szó sincs zenéről. Ha az oktatás zenével indulna, az a *hogy* kultúrájának jegyében elhárítaná és a magától értetődőség hazug homályába burkolná a kérdést: miért csinálunk zenét? – a hivatalos oktatás pontosan erre a miért-re nem tud választ adni, hiszen a kérdés a szakmaiság keretei között nem válaszolható meg. Ehelyett a növendék tradicionális szövegeket olvas; nem ismereteket kap, mint a modern oktatásban, hanem helyzetbe hozzák ahhoz, hogy egymaga juthasson belátásra. Miközben a mai oktatás célja szakemberek kitermelése révén a társadalmi megrendelés leplezetlen kiszolgálása, itt pontosan a zene és a zeneszerzés társadalmi haszontalanságát kell elfogadni: a diáknak fel kell nőnie a haszontalanságért cserébe elnyert szabadsághoz.

5

Ezek után természetes, hogy Dukay zenéje feszült viszonyban van a nyilvánosságnak a modern zeneipar által kialakított formáival. Ez a zene nem kifelé

szól. Nem számol a közönséggel, sőt nem is lehet vele szemben közönségként viselkedni, mert pontosan a „szemben” helyzete válik fenntarthatatlanná. A közönség azon veszi észre magát, hogy belecsöppent egy eseménybe, amely nem a közönségért van, ám amelyhez így vagy úgy kénytelen viszo-
26 nyulni: a közönség vagy engedi bevonni magát, vagy fölöslegessé válik. Anélkül, hogy bármilyen valláshoz vagy intézményesített koncertteremben ritkán születik meg igazi valójában. E daraboknak belülről kellene kiformálniuk terüket, megteremtve azokat a helyszíneket, ahol otthon lehetnek – a koncertterem pszeudoszakralitásának helyébe lépő színhelyeket és az azokból fakadó meditatív hallgatásmódot. Meditáción nem valamiféle elrévedés és lazítás értendő: Dukay zenéje éppen összpontosítani segít a Meghatározatlanra, múltat és jövőt egyetlen pontba sűríteni össze. Az időtapasztalat linearitása a modern ember lényegéhez tartozó lényegtelenségből és szétszórtságából fakad.

A koncerthelyzettől való idegenség azonban csak része a modern nyilvánosság majdnem egész színpadától való idegenségnek. Mindenekelőtt: Dukay egyetlen hangja sem jelent meg nyomtatásban. Ebben ott van a viszony a kézíráshoz, amelynek mágiáját az egységesített tipográfia lerombolja. Ne legyen parttalan a zene nyilvánossága; inkább engedjük, hogy maga válassza ki közönségét. Ez az életmű egyike a kevés egyértelmű dokumentumnak, amelyek már a nyilvánosság korábbi formáinak kiürülése jegyében keletkeztek annak a felismerésnek nyomán, hogy a nyilvános intimmé lett, mivel reprezentatív szerepe megszűnt és megszámlálhatatlan apró nyilvánosságra töredezett, miközben az intimitás terei hasonultak a publicitás pátoszát szintén elveszített nyilvános térhez, vagyis valójában mindkettő felszámolóddott. (Hogy az írott nyilvánosság kérdése nem egyszerűen történeti szükségszerűség, hanem bevonható a tudatos művészi döntések körébe, azt J. S. Bach gigantikus ellenpéldája mutatja, akinek életműve úgy vált meghaladhatatlanná az európai kultúra számára, hogy szerzője életében csaknem kizárólag kéziratban terjedt.)

Dukay zenéje ezen túlmenően sem kíván önmaga magyarázatává válni, éppen ezért a szerző maga sem bástyázza körül művét önelemzésekkel és önértelmezésekkel, a modern zeneélet parodisztikus áruvédjegyeivel. Dukay itt valójában a modernitás végzetes egalitarizmusa ellen dolgozik, amely a *mi*-t mindenki számára egyformán adottnak tekintve és a *hogyan*-ról leszakítva nem enged teret annak, hogy azt ki-ki maga teremtsen önmaga számára újjá. Pedig már Meister Eckhart tisztában volt a *hogyan* kultúrája által kínált illúziók veszélyével: „Aki Istent egyféle úton-módon keresi, az az utatmódot ragadja meg, és Istent, akit az út és a mód eltakar, elvétí. Aki azonban Istent mindenféle út vagy mód nélkül keresi, az úgy ragadja meg, ahogy ő önmagában van.” Az önmagyarázat műfaja ma egoisztikusan a darab fölé

tornyosul és annak helyét már-már elfoglalja, a befogadót pedig bezárja kultúrafogyasztással álcázott inhumánus közönyébe. Az „információk” visszatartásával Dukay arra próbálja rászorítani a zenéjéhez közeledőt, hogy higgyen a saját fülének, és kilépve a zeneipar által rákényszerített befogadási helyzetből, merje a zenét önmagára alkalmazni, vagyis a zenét *út és mód nélkül* megközelítve ruházni föl értelemmel, más szóval a zenét másodlagos (kulturális) funkciójából az elsődlegesbe visszahe-
lyezni.

27

6

Szintén kielégítetlenül marad a közönség intellektusa a darabok keletkezési dátumainak elhallgatásával. Ebben természetesen megint csak ott van a történeti idő síkjának kiiktatására való törekvés; de az opusz maga is másképp létezik Dukay életművében, körvonalai bizonyos fokig elmosódnak és a fogalom maga kérdésessé válik, s mindez a bizonytalanság a filológiai azonosítás nehézségeiben is tetten érhető. Dukay darabjainak tekintélyes része műcsoportokba rendeződik, amelyek folyamatos készülésként vannak. Mintha egyetlen óriás szoborcsoportot alkotnának: Dukay párhuzamosan dolgozik a fő- és mellékalakokon, vagyis nem egyes opuszok készülnek el, hanem közvetlenül a szoborcsoport egésze gyarapszik – az életmű hangjai már mind együtt vannak. Rész és egész e hierarchiátlansága az, ami eltünteti a keletkezés idejéhez vezető nyomokat: ha egy 2008-ban bemutatott darab alapanyaga harminc évvel korábban született (mint például a *Szimfóniák az éjféli Naphoz* című zenekari mű esetében), akkor az időrend óhatatlanul kicsúszik kezünk közül, mert bizonytalan, vajon a mű határait a lehetőség vagy a megvalósult lehetőség síkján kell-e megvonnunk. Egyszerűen nem lehet válaszolni arra a kérdésre, hogy az adott mű mikor keletkezett, mert nem világos, hogy a kérdés az opuszfogalom eredeti jelentésének megfelelően a csoport egészére, vagy pedig annak egy *darabjára* vonatkozik-e: *valami* keletkezik, de megfoghatatlan folyamatosságban. Mindez alapján érinti azt a módot, ahogyan a Dukay-mű létezik: másodlagos kérdéssé válik itt maga a tény is, vajon egy adott műalak már realizálva van-e vagy még nem – a megvalósult darab nélküli jelenlétét, nincs megkülönböztetett helyzetben a még pusztán lehetőségként létező társaival szemben, és tényleges létrejötte nem sokkal több, mint technikai kérdés.

A műcsoportok többnyire egyazon zenei anyagot használnak fel. Ez az anyag azonban az egyes változatokban a legkülönbözőbb eljárásokon eshet át a hangok teljes azonosságától kezdve egészen a felismerhetetlenül új műalakig. Ez a zeneszerzői gondolkodás leginkább az anyagban rejlő

lehetőségek kimeríthetlenségével, az azonosság–másság dialektikája kínálta játék örömeivel vonzza a szerzőt. Hiszen az anyag a felismerhetetlenségig elváltoztatható és hangzó mivoltában felismerhetetlenné tehető anélkül, hogy szerkezetét elveszítené. (Például a *Harmat csillogása* az

28 *elmosódó lábnyomokban* című, hatszólamú motetta alapanyaga a már említett szülő nagybőgő-darab.) Dukay minden egyes származékot változatnak nevez, akkor is, ha az hangról hangra megegyezik az előzővel, csak éppen egy másik hangszer vagy hangszeregyüttes játssza. A változatok valamivel kevesebbek, a műcsoportok többek az opusz hagyományos fogalmánál, és bármelyik változathoz újabb változatok bomolhatnak ki. Dukay egyenrangúnak tekinti valamennyit: még ha egyetlen hang sem változott, pusztán a megváltozott előadategyüttes okán akkor is új minőség születik. S ha mindehhez hozzávesszük a változásra hajlamos darabcímekeket, akkor világgossá válik az opusz-zenétől való távolodás tendenciája – a visszatérés az opusz modern kultuszától ahhoz a zenéhez, amelyet a műfogalom elvont boltozata helyett maga a kompozíciós eljárás tart össze. Hogy a Dukayról szóló írásokban feltűnően több szó esik a művészi magatartásról, mint az egyes darabokról, annak oka nemcsak a szerző hallgatagsága konkrét alkotói eljárásairól, hanem a darabok modern értelemben vett egyénítettségének hiánya vagy legalábbis problematikussága is.

7

Ennél is kézenfekvőbben mutatkozik meg az életműnek az idő problematikájával való átszövöttsége a zenei múlthoz való konkrét viszonyában. Ez a viszony a folyamatosság helyett az egyidejűség jegyében áll, vagyis merőben történetietlen. Ez a magatartás mindenestül a mai kulturális tér természetének tudomásul vételéből fakad, amelyben a zenei múltak dokumentumainak csaknem korlátlan hozzáférhetősége csupán e múltak mai kiegyenlítetttségének és kiüresedésének vetülete. E helyzet révén leleplezhető a technikák és korok szétválaszthatósága és a technikák szabad, történetietlen felhasználhatósága sub specie aeternitatis, ami viszont új jelentések létesítése előtt nyithat kaput. (Nagyon kevés olyan kivételt ismerek, mint a második szerzői korongon hallható kézzongorás *Hallomások a fényről és a szeretetről*, amelyben az első rész anyaga ritmikailag is emlékeztet a középkori izoritmikus motettákra.)

Hasonlóképp válnak le történeti élőhelyükről a műfajnevek. Dukay hol szándékkal figyelmen kívül hagyja, hol csak árnyalja az adott megnevezés történeti tartalmát, hol pedig olyanokat használ, amelyeknek nincs történeti tartalmuk. A tizenhetedik század közvetítésével az ókorból örökölt monódia itt lehet énekes vagy hangszeres is; a motetta esetében, ami a középkorban többnyire szabad választást kínál énekes és hangszeres megszólaltatás

között, Dukaynál nincs ilyen választási lehetőség. A hangköltemény viszont kizárólag többszólamú hangszeres darab, de áttetszőbb, kevésbé bonyolult felépítésű, és kisebb együttest használ a motettánál. A szimfónia is tüntetően visszatér eredeti antik jelentéséhez, pusztán együtthangzó hangszerekre, zenekarra utalva (a *Hallomások a fényről és a szeretetről* című 29 kézzongorás darab, amely „kánonok és szimfóniák” megjelölést visel, kivétel). A mesterséges *concordia* műfajnév rokon értelmű a szimfóniával, csak kisebb együttest, ezúttal hét hangszerrel jelöl (*Lebegő pára a mélység színén – reggeli változat – concordia*). A prelúdium a „ráhangolódás” jegyében általánosítja a történeti jelentést (*Láthatatlan tűz a téli éjszakában – a belső világosság prelúdiuma*), a quodlibet pedig, körülbelül megfelelően eredeti jelentésének, saját és más szerzők szándékosan pontatlan idézeteit rejti magában (*Sötét ragyogás – hangszeres quodlibet, zongorára*).

Mindezek ellenére Dukay számára is létezik az európai zenetörténetnek egyfajta osztása, egy fordulópont, amely azonban – aligha meglepő módon – a megszokott történeti szempontoktól merőben független. Amit a zenetörténet humanizmusnak és reneszánszknak nevez, az valójában a testi energiák megjelenésének kora a zenében. A humanizmus valami, ami a spiritualitáshoz képest már alászállt és másodlagos. A humanizmus által felszabadított egyéni kifejezés ára pedig a szakrális jelenlét meggyöngülése. Dukay zenéje nem humanus, bár nem is inhumánus, hanem leginkább transzhumanus. Nem önmagában a humanizmus gondolatával kezdődő modern európai zeneiségtől való elfordulás az újdonság ebben, hanem inkább az, hogy a zene szellemét annak közvetlen tárgyává teszi, éppen ezáltal hagyva maga mögött a másodlagosság kultúráját: ennek az esszencializmusnak izzásában nincs többé külön *mi* és *hogyan*. Kevésbé a lényeges és lényegtelen megkülönböztetésével játszó ornamentika kizárása (ez megintcsak az egész huszadik századi avantgárd vonása), hanem inkább a zenéről *mint* ornamentikáról való maradéktalan lemondás feszítettsége jellemzi Dukay művészetén túli művészetét.

A másik oldalon viszont ott van a kánonikus és a kontrapunktikus eljárások alkalmazásából fakadó játékos öröm, ami nem kis részben az értelem elrejtettségének, a titoknak öröme – tudatos visszatérés a művészet modernitás előtti állapotához, amelyben az önkifejezés ismeretlen, és amely ábrázolás és kifejezés helyett a hangok hordozta rendből nyeri erejét. Valóságos tobzódásban mutatkoznak itt a vokálpolyfónia kompozíciós eljárásai: a *Csillagok egy Hold nélküli éjszakán* című háromzongorás kánonmotetta „alkony utáni” változatának első és második zongoraszólama például egymáshoz képest retrográd kánon; a harmadik zongora önmagán belül retrográd tükörkánon.

(A darab másik változatban a kánonok rendje megfordul!) Az *Égő sóvárgás* másik változata – mely a talán Keresztes Szent János versére utaló *titokban, ismeretlen úton* alcímet visel – a tizenötödik században virágzó proporciós kánon. Sokatmondó, hogy a jelenleg *A kő lobogó lángja* alkimisztikus 30 című, fuvolára írott szólószonátában (Dukay legelső darabja) egyfelől ugyan még felismerhető a kor deklamatorikus hangja, másfelől viszont már b-a-c-h betűszimbolikával él, egy helyütt Bach Máté-passiója vezérkoráljának hangjait rejtje magában, háromszólamú fűgája pedig a polifon szemlélet meghonosodásáról vall.

8

Amennyire kizárt, hogy Dukay eredeti darabot megrendelésre írjon, átdolgozásai éppen annyira ágyazódnak be személyes kapcsolatokba élőkkal és holtakkal, és válnak választott mesterei előtti tiszteletadásá. A *Vom Himmel hoch, da komm ich her* kánonikus variációsorozatnak, J. S. Bach kései enciklopedikus művei egyikének háromzongorás átdolgozása a szerző minden hangját megőrzi, és amit hozzáad, az is bachi anyagból származik. Hasonló jellegű a hozzáadás egy François Couperin-rondó (*Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins*) kétféle zongorás átdolgozásában: mintha az óvatosan hozzáillesztett, közepesen disszonáns hangokat a darab perpetuum mobile-mozgása maga termelte volna ki. Liszt orgonára és althangra írott *Salve Regina*-jának átdolgozása is néhány finom, de biztos kezű beavatkozásra szorítkozik: a póre gregorián dallam zongora kísérete gyermekkarra kerül, melynek három hangfaja (szoprán, mezzoszoprán, alt) egy-egy sötét és világos hangszínű részlegre oszlik. A dallamot Dukay antifonálisan szétszította a hat szólam között (vagyis a szólamok az átdolgozásban felváltva énekelnek), és Liszt szövegkezelését megváltoztatva helyenként a gregorián eredetihez tért vissza. A darab aranymetszetére eső szöveget (*et Jesum benedictum fructum ventris tui*) a gyermekkar prózában recitálja (először itt szólal meg együtt a teljes kórus, hatszólamú beszélt proporciós kánon formájában) – de még ez a megrendítő hatású és a többi átdolgozás változtatásainak mértékét meghaladó megoldás is inkább az alázat jegyében beteljesíti, mintsem áthágná az eredeti darab szellemiségét.

9

Aki a másodlagosság kultúrájának hadat üzen vagy azt legalábbis figyelmen kívül hagyja, az előbb-utóbb óhatatlanul az egyetemes tradíció vonzásába kerül. A tudás tradicionális állapota márpedig kézenfekvően meghatározható a kultúra elsődleges állapotaként, vagy még inkább a tudás kultúra előtti állapotaként. *A lenyugvó Naphoz* című zenekari darab középkori technikák helyett az ősi analogikus világképet teszi esedékessé. Alcíme szerint az első

változat „az idő teljességére” készült „áldozati zene”: ezen feltehetően egyszerűre értendő a zodiákus, vagyis egy teljes évkör végigjárása, tágabb értelemben pedig az eszkatologikus értelemre, a történeti idő beteljesedésére való utalás. Már csak ezért is központi darabja ez az életműnek, s ehhez jön még a tekintélyes terjedelem, hiszen a mű tizenöt különböző változatban készült. (Egy változat az első szerzői korongon hallható.) A tizenkét, huszonnégy, harminchat vagy negyvennyolc szólamú változatok a napút (zodiákus) egyes szakaszaihoz vannak rendelve: az első változat az év bármely napján játszható, de például a második változat csakis a csillagászati őszi, tél és tavasz kilenc hónapjában, a hatodik a tél és a tavasz hat hónapjában, a tizenötödik az őszi három hónapjában, sőt a hetedik és tizedik változat kizárólag a tavaszi illetve őszi napéjegyenlőség napján adható elő. A tizenkétszólamú csoportokban tizenegy szólam két különböző magasságú hangot játszik felváltva, míg a fennmaradó szólam egyetlen hangot (vonalszámrendszer nincs, csak vonal): az éppen időszerű hangokat a mindenkor karmesternek kell kiválasztania és a hangszerelést meghatározni különböző táblázatok alapján. Az adott változat alaphangját, vagyis legmélyebb hangját Dukay az egyes évszakokhoz (hónaphoz) társítja: például a Bak jegyhez a *g*, a Halakhoz az *a*, a Bikához a *c*, a Nyilashoz a *h* hang tartozik. Ennek a Marius Schneider által leírt analogikus rendszernek a magja ősi, de még a barokkban is élő tudásként mutatkozik. Itt nemcsak a hangok semleges egyformasága tűnik el, hanem az idő maga is megszűnik annak a semleges és személytelen lefutásnak lenni, amivé a modernitás tette. Ennek a látásmódnak végső értelme a folyamatosság, amelyet az analogikus láncolat teremt az emberi és a kozmikus világ között.

Valóban a tradicionalitás időtlen világa az egyetlen, amivel Dukay zenéje összefüggésbe hozható. Innen válik érthetővé, hogy megzenésített szövegei között mindeddig egyetlen irodalmi művet sem találunk: Dukay kizárólag tradicionális szövegekre, valamint néhány misztikus szövegre komponál, melyekbe az ó- és újszövetségi textusokon kívül beletartoznak többek között Lao-ce vagy Keresztes Szent János írásai. Talán ez a legtisztább jele annak, hogy „az idő beteljesedett”, és a másodlagos kultúra további szaporítása helyett ideje visszatérni közös alapjainkhoz. Maga a szövegkezelés éppúgy függetlenedik a megzenésítés hagyományos eljárásaitól, mint a középkorból származó kompozíciós módszerek az eredetileg hozzájuk tartozó történeti stílusoktól: a zene itt egyszerűen az a közeg, amely a szöveget elhordozza, egyébként azonban nem áll kapcsolatban azzal. Például a nyolc alt és nyolc tenor szólamra készült motetta János jelenéseiből vett szövege (... *hogy idő nem lesz többé*), melynek egy másik megzenésítésével már

találkoztunk, szétszóródik az azonos hangfajú szólamok között oly módon, hogy az egész életmű mottójaként is tekinthető szavakat a női szólamok görögül (a bölcsesség nyelvén), a férfi szólamok latinul (a hatalom nyelvén) éneklék. Hasonlóképp egy Jeremiás-szöveg Septuaginta-beli változatának szótagjai a *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban* című kórusmotettában függőlegesen, az egyes szólamok között elosztva, egyidejűleg szólalnak meg, vagyis a hallgató számára a szöveg – akárcsak az előző példában – teljességgel követhetetlen. „Álljatok az utakra, és nézzetek szét, és kérdezősködjetek a régi ösvények felől, melyik a jó út, és azon járjatok, hogy nyugodalmat találjatok a ti lelketeknek!” (VI, 16, Károli Gáspár ford.) – a bibliai szavak jelenre vonatkoztatott sugallata Dukaynak a múlthoz és a tradícióhoz való viszonyát tekintve pillanatig sem lehet kérdéses.

10

Tulajdonképpen könnyebb megmondani, hogy Dukay zenéje mi *nem*. Látszólag csakis tagadásként lehet beszélni róla, akárcsak Meister Eckhart rejtőzködő Istenéről. Minden misztika lényegéhez tartozik ez a leválasztottság; nem véletlen, hogy az *Abgeschiedenheit* Meister Eckhart egyik központi kategóriája, melyet a lehetséges legmagasabb emberi erénynek nevez, olyan erénynek, amellyel az ember a teremtett világról maradéktalanul levált deus absconditus nyomába léphet. El kell vágni minden szálát a lélek és a teremtett világ között, ki kell üresíteni a lelket, mivel „üresnek lenni a teremtményektől annyi, mint Istennel eltelve lenni, és telve lenni a teremtményekkel annyi, mint Istennek híján lenni” (*Von der Abgeschiedenheit*). A zenetörténettől, a zenei nyelvek hagyományától, a modern kérdésfeltevések síkja által behatárolt élettől és zenelettől való elhatárolódásnak Dukay művészi gyakorlatába belenövő életgyakorlatában végső soron csakis misztikus gesztusként van értelme. De *Abgeschiedenheit* nincsen *Gelassenheit*, vagyis átengedettség nélkül: amilyen arányban kivonjuk magunkat a világból, éppen annyira engedjük át magunkat Isten szándékainak, hiszen a teremtett világról való leválással lakhelyet készítenek Isten számára, hogy művét rajtunk elvégezhesse. („*magát önként feladva*”, árulkodik erről a nyíltan misztikus címet viselő darab – *Égő sóvárgás* – egyik változatának alcíme.) A Dukay-zene egyik elemzője által „maszkszerűségnek” nevezett maradéktalan érzelemmentesség sem érthető máshonnan, mint ugyane keresztény misztika *Gelicheit* fogalmából; szóba jövő magyar fordításának („egykedvűség”) leértékelő felhangjai éppen a tradicionalitásból szakítanak ki a kifejezést, ahová valójában tartozik. A lelket meg kell ölni, mondja Tauler. (A buddhista mondás szerint ha találkozol az utcán Buddhával: öld meg. Ne kívül találkozz vele – te magad légy Az!) Az *Abgeschiedenheit* a keresztény misztikusok gyakori szóhasználata szerint valójában a külső és a belső embert választja ketté bennünk; a *Gelicheit* tehát nem közöny vagy

érzéketlenség, hanem tulajdonképpen a belső ember érintetlensége minden külső hatással szemben. Dukay zenéjét nem tudom pontosabban körülírni, mint a belső ember zenéjeként.

A misztika nem egyszeri történeti korszak, hanem mindig esedékes döntés az úton levésről, amelyet mindig voltak, akik meghoztak a Védák korától kezdve a buddhizmuson, zsidó prófétákon és szúfi költőkön át a középkor, sőt a felvilágosodás vagy akár a huszadik század európai gondolkodásának és művészetének képviselőiig. A misztikus út sosem a világból való kivonulást, inkább egyfajta kettős életet, a világnak való kiszolgáltatottság felszámolását jelenti, nem érzéketlenséget vagy részvétlenséget, hanem az érzés és a részvét átpszichologizálásától való szabadulást. Bertold Brecht egy esszéjében arról a bátorságról ír, amellyel a szónoki hőzöngés korszakaiban mernünk kell a hétköznapok egyszerű gondjairól beszélni (*Az igazság megírásának öt nehézsége*). Megfordítva is igaz: megkerülhetetlen eleme a modern létezés etikájának, hogy – művészi lenyomatot magunk mögött hagyva vagy sem – legyen merszünk a másodlagosság, a lényegtelenség kultúrájával és a mulandóság öngyilkos kultuszával szembemenni; hogy a korban, amely mindent megtesz azért, hogy a *hogyan* kezdődő kérdéseink elfeledtessék velünk az azokat vállain tartó *mi*-t, legyen bátorságunk ragaszkodni a sosem változó alapkérdések közvetlen feltevésének jogához.

Be kell zárni a testi érzékelés kapuit ahhoz, hogy a valóság emberen túli világáról hírt kapjunk. Dukay zenéje innen, az érzékeneken túli világ felől hoz hírt. Az „időbeli művészet” lenne hát a médium, amely képes hírt hozni az időtlen világról. A zene itt már nincs abban a helyzetben, hogy emberi érzéseket közvetítsen. *Visions heard* – a második szerzői korong címének (*Hallomások*) angol fordítása az érzékek szinesztétikus keverésével telitalálat-szerűen, egyszersmind Swedenborg *Ex auditis et visis*-ére való, talán akaratlan utalással ragadja meg az érzékfelettség misztikus tapasztalatát. Az igazi hallás és látás szellemi természetű, vagyis érzékeink kapujának bezárásakor lép működésbe. Dukay zenéje az emberen túlit szólítja meg és a kimondhatatlant állítja elénk: alkalmat kínál számunkra, hogy a realitás másodlagosságától vissza (előre) jusunk a valóság elsődlegességéig.

11

A szakrális tér, amelyet Dukay újra megalapoz, nem csatornázható be az újtonális orosz és nem orosz szerzők vallásos műveinek folyamába. Utóbbiak esetében rendre keresztény liturgikus szövegekről van szó, így nincs nyoma annak a felismerésnek, hogy a szakralitás a modernitás mai világhelyzetében

csakis mint vallások feletti, a történeti vallások keretei közül és a történelemből kilépő egyetemes szakralitás állítható helyre. Dukay felől nézve a vallások – elsősorban a modern, vallásszerű vallások – pusztán történeti, vagyis másodlagos jelenségeknek látszanak az azokat vállukon tartó egyetemes tradicionalitás mellett, amelyben a szentség az élet minden területét átítatja, és végső soron a létezés egészének szakrális jellegével szembesít. Az egyetemes tradíció közös nevezőjén találkoznak megzenésített szövegei (a bibliai szövegek kiválasztása is a tradicionalitás, nem pedig valamely dogmatika távlatában történik).

12

Csupa *nem*: csupa megfoghatatlanság, csupa, még megtételük előtt (nem megtagadott, de) meghaladott állítás – csupa „önmagát eltörülő szépség”, amint Dukay zenéjét egy angol kritikusa jellemezte. Ez a zene nemet mond, hogy az alatta húzódó, kiejthetetlenül is kitörölhetetlen *igen* megmutatkozhasson. Egy *igen*, mely érvényes akkor is, ha soha senki nem ejtette ki. A zene mindenkori közhelyes meghatározhatatlansága itt bizonyosságként: a *talán* bizonyosságaként lepleződik le. Ami meghatározható, az valamiképp bizonytalan, mert függ a határokat megvonó, túllontúl emberi feltételektől. Nyelvi határoltóságáért létének bizonytalanságával fizet. A lét bizonyosságáról a nyelv nem adhat számot. Ami bizonyos, az nem ragadható meg nyelvileg. Ez a bizonyosság a nyelv görbe tükrében csakis a *talán*nal fejezhető ki. A *talán*: felfelés a nyelv szövetén, apró nyílás, amely a nyelv börtönéből egy tágasabb világra nyílik. A *talán* már, túl a szakrálison, a valami és a semmi határán egyensúlyoz – a létezés egyetlen szabad helyén. A *talán*ban testet öltő felfüggesztés szabadsága révén mutatkozik meg a lét kimondhatatlan bizonyossága. Dukay zenéje az egyetlen létezőt mutatja meg, amely bizonyíthatatlan, tehát van.