

(1)

„Ne a hangot akard megismerni,
hanem azt tudd, aki hall!”

(Kaushataki-upanisád)

A modern nyugati esztétikát a már kész mű érdekli. Innen nézve az alkotás maga semleges és természetlől fogva adott művelletnek látszik, amellyel külön nem kell elszámolni.

A modern észjárás teleológija az alkotás műveletét hallgatólag bekalkulálja a művészetekről való beszédbe, így az elemzés magától értetődően a kész műre irányul. Holott az alkotás indítékai nem hozhatók közös nevezőre, minden egyes alkotó szándéknak egyszeri forrása, minden keletkezésnek külön története van. Az életmű, amelyet a kívülálló többé-kevésbé egyenletes szövetként érzékel, a szerző szemszögéből: heurisztikus alkalmak sora – eseményeké, melyek nem is nagy túlzással mintha mindig először történtek volna meg, és amelyeknek végeredménye csak vonakodva áll be a műalkotások pantheonjába.

Egy olyan művészetben, amely az időbelinek nem tulajdonít fontos szerepet, a végeredmény csak melléktermék lehet. A modern látásmód viszont az alakból indul ki, nem hagyva figyelmet arra, hogy az alakot erők hozzák létre. Ha a művészetben a műalkotás lenne a legfontosabb, akkor a művészet tisztán munka, az alak előállítás volna. Az alkotás lényege azonban nem a munka, hanem a játék az önvalóval. Az alkotó mindenekelőtt önmagán dolgozik, és a látható műalkotás ennek csak tanúja. A kézzelfogható műalkotás mintája a finomanyagon végzett munkálkodás eredménye. Ez a mű a hindu hagyomány szerint a szerző halála után valóban fennmarad a kozmosz finomanyagában (akasa). És voltaképp a nyugati művész halhatatlanság-ideája sem egyéb, mint e finomanyag örökkévalóságának akaratlan metaforája. A kézzelfogható végeredmény fetiszálása a modern nyugati civilizációban az alkotónak pontosan ezzel a tényleges, belső aktivitásával nem számol el, s ekként jól tükrözi a modernitás nekrofil természetét, a modernításban rejlő embertelen hányadot.

Dukay Barnabás azon mai kevesek közé tartozik, akik nem hajlandók magukévá tenni a modernitás finalizmusát, és a művészi szándékot előbbre helyezi annak végeredményénél. Ennélfogva a végeredményre nem mint pusztá tárgyra, hanem mint egy tett következményére tekint. Amit szándéknak nevezek, az voltaképp nem más, mint annak az energiának a minősége, melyből a mű készül, de amely voltaképp a szerző létminőségéről vall. Dukay

Dolinszky Miklós

A JELENLÉT 17

VISSZANYERÉSE.

ÖT KLAUZULA

DUKAYHOZ

számára a zeneszerzés: cselekvés, normatív művelet. Innen nézve a kérdés nem úgy szól: „milyen az a zene, ami megszületett?“, hanem így: „mi az, amit a szerző a komponálással valójában tesz?” A cselekvést mozgató erők spirituális minősége a tét: a hely, *ahonnan* beszélek, fontosabb, mint az, **18** hogy *mit*; hogy milyen választások horizontját jelöli ki a kérdés, az fontosabb, mint a tényleges válasz. A rá jellemző radikalitással Dukay egészen odáig hajlandó elmenni, hogy két, külsőre tökéletesen egyforma műalkotás közül az egyik építő, a másik viszont pusztító erőket hordozhat.

Ez nem más, mint a művészet etikai szemlélete, egy alanyiség hirdetése, mely a modern szakmaiság személytelenségével összeegyeztetethetetlen. „Számomra az úgynevezett szakmaiság illúzió, hamis vízió. Sok részletet kitérően megközelít, ám a lényegét elfedi”, vallja Dukay.¹ A szakmai beszédet arról lehet rögtön megismerni, hogy a dolog mikéntjéről való beszédet nem csatolja vissza magához a dologhoz, így a zene alapanyaga, mely eredetileg eszköz volt, most célnak tűnik föl, miközben az eredeti célról a szakma hallgat. A létrehívó erők minősége feloldódik a késztermékben, és innen nézve a művek és a művészet egész áthistorizálása végső soron nem egyéb, mint az energia elszekularizálása. Ez a látásmód nem tud mit kezdeni egy olyan értékeléssel, amelyben szembefordulhat egymással a szakmai és az etikai szempont. Dukayt viszont nem téveszti meg a zenetörténeti kánon. „Kiderül nagyon nagyra tartott szerzőkről, hogy rossz energiák vannak a zenéjükben – állítja Dukay. – Pusztító energiák. ... Ez a kérdés: mi az, ami az emberi energiarendszert egyensúlyba hozza és életszerűen stimulálja, és mi az, ami a halál irányába löki? Ezek az energiák benne vannak a zenében. Mindegy, hogy ki van kiírva. Hogy az Ockeghem vagy a Rachmaninov.”² Ez az álláspont a középkori céhvilág értelmezéséhez áll közel, amelyben a mesterség művelése iniciatorikus jellegű volt, vagyis nem szakadt le az önmegismerés műveletéről. Megkerülhetetlen, hogy a szerző, miközben művével állít valamit, egyúttal önmaga létminőségéről is valljon; ennél fogva a zene elsődlegesen nem zenei kérdés, sőt zenei, vagyis szakmai kérdés egyáltalán nincs is. Az embernek nincs módja különböző energiákat használni életéhez és művéhez, így a szakmai kérdések rendre elmaszkírozott etikai kérdésekként lepleződnek le. Dukay számára még az 1600 körüli mély korszakhatár sem két, pusztán eltérő stílusú zenét, hanem két különböző és etikailag korántsem egyenrangú tudatállapotot és azokból fakadó két, eltérő energiáminőséget választ el egymástól: a polifón zene ott szólal meg, ahol a szerző kilépett a testi érzékelés síkjáról, maga mögött hagyva az ahhoz tartozó érzelmek zónáját is; a határ innenső oldalán pedig már a testbe zuhant ember zenéje szól, akinek állapota már abból lemérhető, hogy azt egy fejlődés eredményeként dicsőíti.

(2)

A magyarországi kritika mondanivalója Dukay zenéjéről körülbelül annyi, hogy kifejezésmentes. Ez a nagyszabású fölismerés engedelmesen vándorol kritikáról kritikára, követhetővé téve e kritikusok munkamódszerét.

És akárhogy is, ebből a kijelentésből nem lehet baj! Elvégre a kifejezés-esztétika évszázados hagyományának megszakítása, az érzelmi kifejezés kiiktatása a második világháború utáni egész neoavantgárd krédója volt. Ez tehát egy ordenáré közhely, amely semmit nem mond arról, ami Dukay zenéjét azzá teszi, ami. Ha csak egyetlen lépéssel továbbmegyünk, azt tapasztalhatjuk, hogy e zenében a kifejezési hiány forrása valójában egy különös közeghiány, az, hogy ennek a zenének nincsen tere vagy aurája, melyből kibomlik, nincsen játékban valami más is alatta vagy fölötte, nem az idő hordalékából, hanem csakis önnön hangjaiból táplálkozik. És mivel nincs, amivel súrlódjon, a kifejezésmentesség Dukay számára mindenekelőtt *maradéktalan* kifejezésmentesség. Márpedig mindig is a maradék – a princípium és a praxis közötti senkiföldje – az, ahol egyáltalán valami megtörténhet; így hát a maradéktalanság vákuuma elszippantja a levegőt a zene lehetséges időbeli történései előtt.

Hogy az érzelmi kifejezés valami elsődleges és természetes, az modernista legenda. Ahol kifejezés van, ott már van valami, amit a zene kifejez, vagyis a kifejezés eszméje eleve egy, már tárgyiasult és reflektált viszonyra épít. Ha tehát a zene az érzelmek szintjén rendezkedik be, akkor elárulja magáról, hogy már nem képes különbséget tenni az ember szellemi állapotai között. Az érzelmi kifejezés az embert önnön mulandó részéhez köti, és ameddig csupán kifejezzük magunkat, addig szellemi értelemben maradunk ott, ahol voltunk. Mozdulatlanul hagyja a belső magot, ahonnan igazi életünk források, amely azonban nem a modern élettan, hanem a Jézus, Pál, Meister Eckhart és Keresztes Szent János szavainak értelmében vett szellemi élet. Az emotio így valójában pusztán felszíni mozgás, amely a modern tapasztalat duális alapszerkezetét nem érinti. Dukay látomásából viszont eltűnik minden duális: nincsen esszencia, amihez képest valami más akcidencia lehetne; nincsen valami, ami kifejezésre vár, amihez képest valami más a kifejezés eszközének látszódnatna; nincsen hagyomány, mely a zenét egy hierarchia részévé tenné; végül tulajdonképpen nincsen birtokolható mű, ezért nincsen szerző sem.

A dialektikától való maradéktalan elszakadás egyúttal elszakadás a modern nyugati zene logosz-központúságától is. A Dukay-zene könyörtelenül fölszámol önmagán mindent, ami állíthat és kijelenthet valamit, és mindent, amiről állítható és kijelenthető valami. Fölszámol minden kiszögellést, amelyben meg lehetne kapaszkodni, és amelynek révén ezt a zenét más

zenékhez hozzá lehetne kapcsolni, hogy ezzel a kapcsolódással önmaga azonoságát biztosítsa. Ez a zene semmiféle azonosíthatóságnak és közvetíthe-
tőségnek nem hagy teret, mert ami azonosítható, az hagyományozható is, a
20 hagyomány pedig azt, amit hagyományoz, elkerülhetetlenül tárgyá-
teszi pusztán azáltal, hogy értelmezi, vagyis korlátozza. Ez a zene nem
kíván azonos lenni önmagával még azon az áron sem, hogy azonosít-
hatóságával együtt önmagát is fölszámolja. Ennek az áldozati mozdulatnak
a mélyén az a meggyőződés munkál, hogy ha valaminek nevet adunk, akkor
éppen megfosztjuk azonoságától. Ez a zene nem akar „valami” lenni, mert
akkor elkerülhetetlenül le kellene mondania valami másról. Ehelyett név nél-
küli létezésre vágyik a teljesség ölében, ahol minden és semmi még egy. Olyan
túl ez, amelynek nincsen *innen*je. Az azonosíthatósággal viszonylagosság jár,
és az azonosíthatóság elutasítása egyúttal a művészet logoszalapú megkö-
zelítésének elutasítása is.

Dukay zenéje tehát az érzelmi kifejezéssel együtt az értelmi megkö-
zelítést is elutasítja. Ami „megközelítés”, az már értelmi és másodlagos.
Benne van a modern zenehallgatás távolságtartása, félelme a zene primor-
diális hatásával való találkozástól. Valójában nem is megközelíteni kell,
hanem azonosulni vele és feloldódni benne. Középút nincs: aki a maradék-
talan azonosulásnak ellenáll, annak számára csak a maradéktalan elutasítás
marad – a kritikai visszhang pontosan ezt mutatja. Az azonosulásnak ebben
a szelíd kényszerében keresném a forrását e zene terapeutikus erejének is,
amely csodálatos gyógyír a modernista dualizmus pusztító kórjára, és amely-
hez hasonlóval egyetlen kortárs zenében sem találkoztam, csakis a zenetör-
téneti múlt legnagyobbjainál. Ennek a zenének a terapeutikus ereje nem testi
és nem lelki, hanem pusztán abban van, hogy kivezeti hallgatóját a kettős-
ségek világából, a logosz világából, arra a helyre vezetve őt, ahol nincsenek
már értékek és egyéni vélemények, nincsenek ellentétek, nincsenek kérdések
és válaszok, hanem csak a szavakkal kimondhatatlan egyértelműség nyelv
előtti és nyelv utáni világa.

(3)

Mivel hallgatóját Dukay megfosztja minden értelmi támasztól és magára
hagyja a zenével, intellektuális kapaszkodó gyanánt egyedül a darab címe
marad. Meg is próbálnak kapaszkodni, de hiába. Dukay címzései fennakadnak
az értelmi megközelítés hálóján. És sok kritikus inkább nyílt színi csődöt je-
lent, mint hogy föl vállalja egy újabb lépés kockázatát. Csak mozdulni ne kell-
jen! Ebből a távlatból nézve azután a kritikus vagy iróniát sejt a címekben,
vagy egyszerűen „semmitmondónak” bélyegzi azokat.³ Ez az értetlenség és
mozdíthatatlanság szomorúan mutatja a kortárs magyar zeneszerzőnek és kö-
zönségének esélyét arra, hogy segítséget kapjon a kritikát azzal, hogy utóbbi

a kortárs műveket belevarrja a hagyományok szövédékebe. Holott szerény tájékozottsággal is felismerhető, hogy például a *Lebegő pára a mélység színén* cím csaknem szó szerint idézi a Teremtés könyvének második mondatát; hogy *A kútnál* című három parafrázis első tételének fölirot (*Találkozás egy asszonnyal*) feltehetően evangéliumi utalás a számariai asszony történetére, vagy hogy ugyane ciklus második tétele, *Az Óshomány követe* Csuang-ce és a Tao te king szavára hivatkozik. Ezek csak a nyilvánvaló, közhelyes példák. Tovább is mehetünk: a *Hallomások a fényről és a szeretetről* valójában Keresztes Szent János könyvecskéjének (habár nem szerzői) címét parafrazeálja: *Dichos de luz y amor* – Mondások a fényről és a szeretetről. (Különös, hogy a *Bardo tödöl*, azaz a *Tibeti halottaskönyv* címe szó szerint „hallomás”-nak nevezi „a halál utáni síkokról való” megszabadulás módját; a szó egyik esetben sem bizonytalan ismeretet, ellenkezőleg, a belső hallás bizonyosságát, a tudás megszerzésének misztikus útját jelenti.) Az *Égő sóvárgás* cím szintén közvetlenül merít Juan de la Cruz verseinek és ezeken keresztül az *Énekek éneké*-nek költői szókincséből és az annak alapjául szolgáló transzcendens erotikából. A *Láttam Uramat a szívem szemével* al-Halládzs egy konkrét szövegére hivatkozik, de általában is hivatkozik az iszlám misztikus költészet szóvilágára; a szúfi költészetben a szív az intuíciót, a belső látást jelenti. Az iszlámra utaló másik cím hangszeres motettáé: *Megismertem Uramat Urammal*, mely az előzőhöz hasonlóan a megismerés tárgyának és alanyának esszenciális azonosságára utal, és a misztika kortalan gondolatát fejezi ki, mely közös a hinduista advaita filozófiában, a szúfizmusban vagy a nyugati keresztény középkorban. A fuvola-szólószonáta új címe (*A kő lobogó lángja*) meglehetősen egyértelműen utal az alkímia szimbolikus műveletére, a *lapis tüz* általi megtisztítására. Számos cím mondja ki a négy világalgató elem valamelyikét (*Fölizzás a tüzekben*, *A kútnál – áradó vizek idején*, *A rejtőző Földhöz, ... mint sziklák között a szél*) vagy kozmikus entitások nevét (*A lenyugvó Naphoz*, *A változó Holdhoz*, *A csillagok egy Hold nélküli éjszakán*), hogy a társadalom és kultúra viszonylagosságának, az egész emberi világnak semmiségére figyelmeztessen a lét léptékének távlatában.

Vannak olyan címek, amelyek a darabban megzenésített szöveget parafrazeálják (mint a *Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban* a Jeremiás-szöveget), de olyan esetek is, ahol cím és megkomponált szöveg nem vonatkoznak egymásra, mint például a már említett *Lebegő pára a mélység színén* különböző változatai, melyeknek címe a Tórából, szövege viszont részben a János-evangéliumból, részben a Jelenések Könyvéből származik; igaz, egy másik, szövegtelen darab esetében ugyanaz a Jelenések-beli idézet – ... *hogy idő nem lesz többé* – már szintén címmé vált. Cím és alcím között tiszta

viszonyok vannak: míg a tulajdonképpeni címek a szellemi fogantatást jelölik, az alcímek a zenéhez közelebb lépve műfaji meghatározásokat tartalmazhatnak.

22 (4)

Vannak, akik nem tudják mire vélni a szakadékot, amely Dukay komponált darabjai és improvizációi között húzódik. Valóban, a két terület közötti átjáró Dukay művészi gyakorlatában hermetikusan le van zárva. (Az egyes hangok között helyenként felkínált opcióknak nincs közük rögtönzéshez.) Látványosan ellentmondás, hogy amíg a műalkotás hagyományos képzete elveszíti jelentőségét Dukaynál, addig az írásosság jelentősége megnő. Dukay számára az írásosság a punctum saliens, ahonnan a szerző a gyakorlattól elrugaszkodhat, vagyis kiléphet a zenetörténeti hagyományok folyamából, egyszerűbben szólva: az időből. Két, merőben külön út az időtlenség felé, melyek közül az írásosság a zene anyagától független, magasabb inspiráció számára van fenntartva. Ebből fakad, hogy Dukay csakis olyan zenét tart lejegyzésre érdemesnek, melyet improvizáció útján nem lehetne létrehozni. Valóban, Dukay szabad zenélését hallgatva mintha mindazt „visszanyernénk”, amit a komponált darabok „elvettek”: ez a zenélés mindenestül nyelvként használja a huszadik század klasszikus és jazz-idiómáit, csupa elemi sodrású gesztus, csupa beszéd és érzelem, vagyis valósággal tobzódik mindabban, amit a lejegyzett művek aszketikusan elvetnek. A kánonikus szerkesztés vagy a számszimbolika: Dukaynak a középkor és a reneszánsz vokálpolyfóniájából átvett kompozíciós eljárásai nem a praxis, hanem spekuláció szülöttei. Csakhogy történeti élőhelyükön ezek az elvont és magasrendű kompozíciós eljárások egyrészt sokszor populáris vagy népi eredetű alapanyagból készültek, másrészt háttérükben ott állt a rögtönzött ellenpont évszázados gyakorlata. Dukay darabjai viszont semmilyen zenei gyakorlatban nem gyökereznek. Ebből a szempontból érthetőnek tűnik egy kritikusának megfigyelése arról, hogy Dukay műveinek forrása „nem valamilyen zeneiség, hanem egy mély spiritualitás”⁴, vagyis valami, ami nem „sajátosan zenei” – ilyesmi, amint már tudjuk, Dukay számára egyáltalán nem is létezik. Hogy a kritika egyfelől eljut a spiritualitás jelenlétének fölismeréséig, másfelől ugyanezt a spiritualitást elítélő szövegkörnyezetbe helyezi, az pontosan tükrözi a modern ember meghasadt állapotát, aki tudásának jellegével zárja el útját ugyane tudás voltaképpeni tárgya felé.

(5)

A kortárs zene mai válsága mindenekelőtt az időhöz való viszony válsága. A múlthoz való viszony minden elképzelhető módját kimerítettük, ám ez önmagában még nem mutatja meg a továbblépés irányát. Vagyis se hátra, sem előre nem tudunk menni: visszafelé nem lehet, előre nem merünk. Az újdonság

kultuszát mindeddig a hagyomány tartotta fogva, mert a hagyomány volt a mérték, amihez képest valami újnak tűnhetett. Most már nem lehet többé újnak lenni, mert maga az újdonság fogalma került válságba. Ám ugyanakkor megnyílt a lehetőség az új viszonylagosságából kilépni. Mégis, többnyire hiányzik a fölismerés, és legtöbbször továbbra is az ezerszer 23 lerágott csontok zenéjét halljuk. Dukay más. Ő fölismerte, hogy ameddig egy zene egy másik zenére alapozza magát, addig nincs továbblépés. „Nem a zenét kell tanulmányozni ahhoz, hogy az embernek zenei gondolatai legyenek, hanem egy világszemléletet kell kialakítani, és abból talán majd hangok is születnek. Ha akarnak. Ha egyik zenéből születik a másik, az csak önkifejezésre jó, arra is csak egy bizonyos pontig.”⁵ Ha pedig a zene már nem egy másik zenéből ered, akkor kilép az időből, és akkor tulajdonképpen pontosan az újdonság eredeti eszméjéhez jutunk, amely a vízszintesen haladó időt egy függőleges pillantással keresztetzi. Valójában mindig akkor leszünk újak, ha újdonság helyett jelenlétre törekszünk.

Új Forrás 2014/8 – Dolinszky Miklós: A jelenlét visszanyerése. Öt kiadvány Dukayhoz

¹ Dukay Barnabás: „Szemben a leáldozó Nappal”. Szerk. és lej. Szegedi-Szabó Béla. *Új Forrás* 2013/5: 3-15.

² Dolinszky Miklós: *Időrengés. Kilenc muzsikás, tíz vallomás*. Budapest: Osiris, 2004, 83-104.

³ Lásd Várkonyi Tamás: „Levegőtlen magaslatok”, http://hvg.hu/gramofon_zm/20081018_dukay_millenaris_kritika_kortars_zene

⁴ Lásd 3. jegyzet.

⁵ Szitha Tünde: „Ars és techné – enciklopedikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”, *Új Forrás* 2014/5: 6-21.

