

MEDIÁLIS ÁTLELKESÍTÉS

Zene – beszéd – irodalom

konTEXTUS könyvek 4.

Irodalomtudományi, médiaközi és
interdiszciplináris kutatások

A kiadásért felel:

dr. Ljiljana Subotić dékán

Szerkesztette:

Csányi Erzsébet

A projektumot a
Tartományi Tudományügyi és Technológiafejlesztési Titkárság
és a **Szülőföld Alap** támogatta

MEDIÁLIS ÁTLELKESÍTÉS

Zene – beszéd – irodalom



Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék, 2010

TARTALOM

Elő-HANG, ouverture	7
Boros János	
ZENE, IRODALOM ÉS FILOZÓFIA	
Megjegyzés a zene filozófiájához	9
Samu János Vilmos:	
A KÓD HÚS(TALANSÁG)A	
(se aura, se zene)	21
Orbán Jolán	
ZENE – ÍRÁS – IRODALOM	
Négykezesek – Derrida, Eisenman, Mallarmé, Adami . .	37
Beke Ottó	
A SZUPRASZEGMENTÁLIS ELEMÉK SÁMÁNÚTJA	53
	<u>5</u>
Csáth-etűd	
Hóza Éva	
OUVERTURE ÉS TOVÁBBTÉTEL	61
Tolnai-etűd	
Novák Anikó	
ZENEFOSZLÁNYOK TOLNAI OTTÓ PRÓZÁJÁBAN	71
Domonkos-etűd	
Utasi Csilla	
A ZENE MINT METAFORA	
Domonkos István <i>A kitömött madár</i> című regényének	
elbeszélői szólamai	79
Roginer Oszkár	
CSÁRDÁS	
avagy a sebesség örvényének kapaszkodása	87

TARTALOM

Gion-etűd

Horváth Futó Hargita

ZENE ÉS SZÖVEG ÉRINTKEZÉSI PONTJAI
A GION-OPUSBAN

A zenei motívumok, a kétpólusú világrend
és az erkölcsi magatartás

metszéspontjai a *Testvérem, Joábban* 95

Sziveri-etűd

Ispánovics Csapó Julianna

KÖTÉL/TÁNC/ZENE

A sláger és a Sziveri-vers 101

Többkezes etűdök

Csányi Erzsébet

JAZZES AKKORDMENETEK A JEANS-PRÓZÁBAN 107

Fekete J. József

A FÚGA KATEDRÁLISA ÉS A RÍMHUMOR
AKCIDENTALITÁSA

Toccata 119

Bús Natália

AZ EGYSZÁLÉNEK ROUGE NYOMÁBAN

Adalék a *női hang* diskurzív terének megnyitásához . . . 143

REZÜMÉK 155

ABSTRACTS 163

Elő-HANG, ouverture

Az irodalom zeneisége a nyelv zeneisége. Az irodalmi mű szerzője alkotás közben egy virtuális belső beszédre, mély morajlásra, bizonytalan és kodifikálatlan monológra, egy pusztán hangtestből álló, komponálódó, valahol éppen születő beszéd-műre figyel, amely őt magát beszéli el, tőle magától távol, de belül, dobbanásokban, fölfüggesztve mindazt, ami az elválasztásokról, belsőről és külsőről, íróról és íródóról, láthatóról és hallhatóról gondolható.

Az irodalom és a zene között eredendő, szoros a kapcsolat, közös a lehetetlen gyökér, amit a lírai vers énekelt ősdarabjai is bizonyítanak. Itt a beszéd hangokba fut ki, jouissance-határai (Lacan) a különbség, a differenciális struktúra ellen hatnak, az így szétszóródó hangok meg ugyanakkor mintha visszagyűlnének az érthetőség szigorú rendjébe, mielőtt újra kirebbentené őket a formalizálhatatlanság tiszta és metsző feszültsége.

A vajdasági magyar irodalomban pl. Domonkos István a kuplé, Sziveri János a sláger, Fenyvesi Ottó a blues, Ladik Katalin a fonikus áriák, Tolnai Ottó a jazz mestere, nincs is szükség további műfajpoétikai finomításra, annak a demarkációs vonalnak az átlépésére, amelynek ezek a szerzők írókként a túloldalán vannak. Mintha a zene csoportosításának és nevesítésének ilyen nyelvi aktusa eleve a transzformációt, a vágást, a mediális csapások erőszakos összemosását jelentené be, ahol az átrajzolásoké, a megszakításé, az ellenőrizhetetlen kontaminációé, a preegzisztens mediális agresszióé a fő szó, a legerősebb *hang* és az elkerülhetetlen *inszkripció*, amely ennek a magvában fortyogó homeosztázisnak (*írás*)*képet* ad – a prezencia, a beszéd és zene történéseinek revelatív elhalasztásával.

Vajon hogyan működik a mediális átvitel zene és irodalom között, hogyan fordul át az egyik medializációs működési stra-

tégia a másikba, miként érinthetik egymás felületét abból a kibogozhatatlan összefonódásból, amely felület és mélység nélküli, amely incesztuózus keveredéseken és kimutathatatlanságokon alapul, ami maga is történés és ugyanakkor ennek a történésnek a nyoma?

Milyen heteronómiát, pluralizmust kell feltételeznünk, s van-e átfordítási, transzformációs lehetőség a közegek között ezek után, mi a célpontja az esetleges distinkciónak?

A szövegszerűségében megragadott irodalmi produkció mint diskurzív médium és a zene feltétlen affirmatív jellege között az áthidalhatatlan szakadékot is érzékeljük.

A *zene* önmagát állítja, ez a prezencia eksztázisa, feltétel nélküli igenlése, tagadást nem ismerő akarása, míg a *szövegekép* diszkrét vágásokra, elkülönülő elemekre, vizuális jelekre és obszcén távolságukra épít.

A *beszéd* a kettő (?) között átjár, áthall, áttűnik, át- és némelykor *túlél*. Máskor meg csak fölcsendül, áthal(l)gat, miként az analitikus figyelem várakozása: figyelni önnön eseményében az elemzés váratlan irányait, amelyek *zene – beszéd – irodalom* nyomvonalán e kötetben is elérkeznek.

*Csányi Erzsébet
Samu János Vilmos
Beke Ottó*

Boros János

ZENE, IRODALOM ÉS FILOZÓFIA

Megjegyzés a zene filozófiájához

Mozartnak nem kellett azon gondolkoznia, hogy „mi a zene?”, erre nem volt ideje, de műveinek megírásához szüksége sem volt arra, hogy tudja, mi a zene „lényege”. Feje zenével volt tele, azt kellett kiírnia és kijátszania magából a lehető legnagyobb sebességgel. Gondoljuk csak el, hogy az ő produkciós tempójával mennyi művet írhatott volna még, ha nem harmincöt, hanem mondjuk hetvenöt évet élt volna. Mozart a tanítást sem vállalta, mert a benne levő zenét kellett kiírnia magából. Magából kiírnia? Talán ott volt benne a zene, mielőtt leírta? Avagy akkor született, a leírás pillanatában? Netán a Mozart-darabok csak eljátszásukkal léteznek igazán, a maguk teljességében? Számos darabját alig hallhatta Mozart interpretációban, nem voltak még elektronikus rögzítési lehetőségek, és egyébként is nagyon sokat írt és állandóan fellépései voltak rövid élete folyamán, nem juthatott ideje újra meg újra meghallgatni saját darabjait, amire nekünk viszont lehetőségünk van. Minden bizonnyal sokan vagyunk, akik már összehasonlíthatatlanul többször hallottuk szimfóniáit, versenyműveit, mint ő maga.

Hol volt, hol vannak Mozart zeneművei tehát? Ott volt-e a zene a fejében, a sejtjeiben, avagy éppen a leírás által és annak közvetítésével született? A fejében agysejtek, fiziológiai folyamatok voltak, de nyilván nem hangjegyek, és fizikai értelemben a zene sem szólt a fejében, nem rezegtek a hanghullámok, és nem szóltak valóságos zenekarok és zongorák. De valaminek mégis kellett lennie a fejében, ami máséban nem volt, hiszen ha nem

lett volna ott valami sajátos, akkor a Wolfgang Amadeus Mozart nevű valaki nem lett volna képes azokat a remekműveket megírni, mellyel nem csak a történelem egyik legnagyobb zeneszerzője lett, de talán az egyetemes kultúrtörténet egyik legnagyobb alakja is. Egyáltalán, megfejthető a műalkotás és a zenei alkotás titka, vagy ugyanolyan homályban kell tapogatóznunk, mint szinte valamennyi nagy kérdésünkkel, amellyel immár két és fél ezer éve tudatosan és valamelyes szisztematikussággal foglalkozunk?

Mozartnak nem kellett ezekkel a kérdésekkel bíbelődni természetesen, de ha a minket körülvevő világot próbáljuk megérteni, föltehetjük a kérdést, mi is a zene, hogyan vizsgálhatjuk, létezik-e egyáltalán „a zene”, legalábbis mint olyan, ami fogalmakkal elemezhető és feltárható, és mivel mindannyian azt állítjuk, hogy igen, akkor vajon hol és hogyan létezik. Például, Mozart fejében létezett eredetileg a zene, vagyis ténylegesen jelen időben ott volt-e a megírásakor vagy akár előtte, aztán vajon a leírt kotta-e maga a zene, avagy a zene lejátszása, netán mindez együtt? Ha azt állítjuk, hogy a zene eredetileg Mozart fejében jelent meg, és amit Wolfgang Amadeus elméjében bent „talált”, azt Mozart leírta kottával vagy kottára, és ez volt a műalkotás, akkor kizárjuk a zenei műalkotásból a darab eljátszását, interpretálását, és pusztán egy régvolt agyi-idegi folyamatra, továbbá egy élettelen és önmagában mozdulatlan kottára redukáljuk azt. Ha viszont a zenei műalkotáshoz léte feltételeként mintegy szükségszerűséggel hozzárendeljük az előadást, akkor megtagadjuk Mozarttól, hogy ő legyen alkotója azoknak a zenedaraboknak, amelyeket ő írt, ami szintén abszurditás lenne.

A következőkben amellet kívánok érvelni, hogy a zenét egyáltalán és magukat a zeneműveket sajátosan tárgyiatlan létezőkként kezeljük, melyek egyrészt maguk nem tárgyak, továbbá tartalmuk sem tárgyi, azaz nem fogalmiasítható.¹ A tárgyiatlan létező körülhatárolhatatlan fluidum, valami olyan, ami műzene esetében szerzőhöz kötődik, mint önmaga forrásához és

eredetéhez, ám ez a megfoghatatlan valami önálló, állandóan változó alakot vesz és vehet föl az idők során. Analóg módon, de nem hasonlóan ahhoz, ahogy minden egyes élőlény állandó változásban van élete folyamán, születésétől haláláig. Mindezek traktálására először azt a kérdést tegyük föl, hogy hol van, hol lelhető föl ez a tárgyiatlan létező.

Hol van a zene?

A zene eredete a zeneszerző fejében van. Leírja a művet, az kottaként jelenik meg, melyet eljátszanak, hanghullámok keletkeznek, melyekből közvetlen hallgatás vagy elektronikus rögzítés és azon keresztüli hallgatás következhet. Mindezek során a mű, vagy pontosabban valami, egy nem tárgyi létező valamilyen összetevője a legkülönbözőbb módokon és útvonalakon emberek fejébe kerül. Módoak és útvonalak: a kotta papíron van, a zenész szeme befogadja a kottáról érkező fényhullámokat, idegrendszere feldolgozza a látottat, majd motorikus utasításokat ad, hogy a zenész a megfelelő fizikai mozgással eljátsssa a művet – vagy zenekari mű esetén a ráeső részt –, hanghullámok keletkeznek, ezek a hanghullámok vagy közvetlenül a zenehallgató fülébe jutnak, vagy elektronikusan rögzítődnek, hogy aztán ismét elektronikus úton hanghullámmá váljanak. Az előadóművész előadásmódját befolyásolja, hogy ismeri a mű más interpretációit, olvasott a műről, tehát mások tudata, ismerete, műveltsége, idegrendszere is belejátszik abba, ahogy a zenemű megszólal. De végső soron a zene fejből fejbe jut, a zeneszerzőéből az interpretátoréba, onnan a hallgatóéba, és ha nem lenne emberi fej vagy tudat, akkor nem lenne zene sem. Azt mondhatjuk, hogy a zene eredete a tudat és a végcélja, a maga kiteljesedése is az. Természetesen a zenehallgatáshoz a zenéről való írás és beszéd is hozzátartozik – mint például éppen ez az írás – de most egyelőre maradjunk a zenének a tudatban való megjelenésénél. A tudat minden zenei alkotás, minden zenemű „mű-

ködésének” középpontja – mint egyébként minden emberi, kulturális, művészi vagy tudományos tevékenységnek.

Ugyanakkor feltehetjük a kérdést: vajon a fejben van-e zene? Zene van-e a fejben? A mai filozófia egyik állandó vitakérdése, hogy léteznek-e mentális entitások, tehát valamik ott bent a tudatban, ami nem fiziológia, hanem hitek, vágyak, öntudat. Nyilván rendelkezünk ezekkel, de hol és hogyan léteznek ezek, ha nyilvánvaló, hogy ezek nem fizikai létezők. Ha a zene a fejben (is) van, akkor ott bent létezik, vagyis tudati létező, mentális entitás.

Mentális entitás

A mentális entitás fogalmát Wilfrid Sellars vezette be a kortárs filozófiai diskussziókba, az *Empiricism and the Philosophy of Mind* című írásával. Nyíri Kristóf így ír erről²: „»Empiricism and the Philosophy of Mind« című, először 1956-ban megjelent klasszikus tanulmányában³, Sellars a mentális entitások ontológiai státuszára kérdez rá, s gyakorta alkalmazza az »imagery« kifejezést: ám – néhány jelentéktelen kivételtől eltekintve – azon mindig »verbal imagery«-t ért. [...] Ami tehát a mentális képeket illeti, a tudományok eddigelé nem sok eligazítást kaptak a filozófiától. Fogalmilag nem is nagyon boldogultak velük. A kérdés így szól: miben állnak a mentális képek, mi a létezési módjuk? [...] Hivatkozott tanulmányában Sellars az elme önmegfigyelésének tárgyait, a mentális tartalmakat teoretikus konstrukcióknak, *teoretikus entitásoknak* fogja fel. Sellars szóhasználata a carnapi hagyományból ered, ám míg Carnapnál a teoretikus nyelv terminusai – az absztrakt terminusok⁴ – mintegy a szabad elméletalkotás elvont kiindulópontjai, addig Sellarsnál olyan *modellek* elemei, amelyeket a mindennapi tapasztalat tárgyainak és viszonyainak mintájára konstruálunk. A teoretikus entitások Sellarsnál a mindennapi világ entitásainak analogonjai, aholis az elméletalkotás az analógia *határait* is kijelöli. A mindennapi

tapasztalat tárgyai *közvetlenül megfigyelhetőek*, az elméleti konstrukciók viszont elvont entitások, amelyek posztulált tulajdonságai a megfigyelés számára csak implikált következményeikben ellenőrizhetők. És Sellars hangsúlyozza, hogy a mentális tartalmaknak mint teoretikus entitásoknak az *introspektív* megfigyelés számára hozzáférhető implikációi is lehetnek.”

A mentális entitások „verbal imagery”-k, tehát nyelvi szerkezettel rendelkező képződmények, képzelettermékek, ábrázolások, hasonlatok. Olyanok, amelyeket az elme (*mind*) állít elő – elmetermékek. Nyilvánvaló, hogy ha vannak mentális entitások, azokat semmi más nem képes előállítani mint maga az elme, és nem lehet a mentálison kívül más „anyaga”. Mint nyelvszerkezetű mentális entitások, természetesen nemcsak az oksági világhoz, hanem az indokok logikai teréhez is tartoznak, és mint ilyenek, eredendően képzetek, vagyis szemléleti és fogalmi karakterrel rendelkezhetnek. A mentális entitásokat, vagyis a saját elménk által létrehozott képzeteket vagy talán inkább képzeteket introspekcióval „láthatjuk”, ám nem a mentális szem közvetlen színelátásával, hiszen ezek az entitások elméleti, azaz fogalmi konstruktumok. Megfigyelésük nem közvetlenül, hanem csak következményeikben lehetséges, mivel a mentális entitások következményrelációban vannak a világgal, az elmén kívül megfigyelhető dolgokkal. Pontosabban a megfigyelhetőből következtetünk vissza a mentális entitás létére. Ezért állíthatjuk, hogy posztulátum jellege van.

Sellars nem utal a zenére, és a Stanford egyetem filozófiai enciklopédiájának absztrakt entitások címszava sem utal zenei összefüggésekre. (Mentális entitások címszó nincs az enciklopédiában.) Ha feltételezzük, hogy a zene, vagyis a zenei alkotás a fejben *is* van, akkor ottlétet, létezését tételezve, mentális entitást tételezünk, mintegy posztulálunk abból kiindulva és visszafelé következtetve, hogy a zenei mű ténylegesen létezik, leírják, olvassák, eljátsszák, hallják, hatása alá kerülnek és beszélnek róla. Mindehhez mentális aktivitásra van szükség.

Zenei mentális entitás

A zenei mentális entitásnak azonban alapvetően más a természetete, mint a sellarsi mentális entitásnak, amennyiben a zenei mentális tartalom nem teoretikus entitás, amely fogalmi, racionális és logikai struktúrával vagy strukturálhatósággal rendelkezik. A zenei elemek összefüggése sem nem logikai, sem nem tisztán oksági. Miközben a mentális entításoknak oksági folyamatok felelnek meg, az indokok teréhez hasonlóan a harmóniák terét sem vagyunk képesek az okok birodalmára redukálni. (A harmóniák terén itt egyszerűen azt értem, hogy különböző hangzások saját törvényszerűségüket követve a maguk által konstruált időstruktúrában egymásra következnek.) Ugyanakkor az sem világos, hogy a harmóniák terét miként kapcsolhatnánk az indokok teréhez. Feltehetőleg itt egy önálló, egy harmadik tartományról, a harmadik mentális állapotdimenzióról van szó az oksági és a racionális mellett: a harmoniálisról. Habár ennek ellene mond az az állítás, hogy például „Beethoven szavakkal komponált. »Mit ír a jegyzetfüzetébe?« – kérdezték. – »Zenét szerez.« – »De hiszen szavakat ír, nem kottafejeket.« Igen, ez rendes szokása volt. Rendesen szavakkal vázolta fel készülő művei eszmei menetét, legfőljebb néhány kottajegyet iktatott közbe.”⁵ A mentális, Davidson által tételezett anomáliája itt is érvényes, csak éppen nem duális, hanem terciális anomáliáról van szó.

A mentális entításokról, legyenek azok logikaiak vagy harmóniaiak, az a gond, hogy miután posztulátumok, közvetlen hozzáférés nélkül nem tudunk róluk empiriára alapozott elméleti beszédet nyújtani. Teoretikus állításokat csak a megfigyelhetőségekről mondhatunk, tehát például a megszólaló zeneről, vagy a leírt kottáról.

Röviden összefoglalva és továbbvezetve, a mentális entítások teoretikusai szerint gondolataink, fogalmaink, azok jelentései és hiteink léteznek, hiszen minden jel arra vall, hogy gon-

dolgozunk, hogy ezt fogalmakkal tesszük, melyeket igaznak tartunk, és melyekhez jelentés társul. Mindezek azonban nem létezhetnek máshol, vagy nem létezhetnek kizárólag máshol, mint a fejben. Érvük alapja az, hogy ha a fejben nem lenne valami jelentésszerű, hitszerű, fogalomszerű, akkor ezek vajon hol lennének? A fizikai világban? Ott nyilván nem lehetnek, hiszen akkor azokat fizikai-oksági törvényekkel ki kellene mutatnunk. A kommunikációban? A kommunikáció túlságosan is fluid ahhoz, hogy a fogalmak jelentése és igazsága ott rögzüljön. Egyetlen kommunikációs eszközben sem mutatható ki, mint a fogalmak és a jelentések végső helye.

A zene tehát a fejben van? Bizonyos értelemben igen. A zene a fejen kívül van? Bizonyos értelemben igen. Fejek és persze fülek és kották és hangszerek nélkül nincs zene. De a fejek önmagukban nem elegendőek, és a fülek sem: kezek is kellenek, melyek a kottát leírják, és kezek, melyek a hangszereket kezelni tudják, és természetesen hangszerek is és még sok más. A szókratészi kérdés, mi valaminek a lényege, „mi X?” a zenére ugyanúgy nem tehető föl a sikeres és végső válasz reményében, mint például az emberre, vagy még nagyon sok dologra. A sofisták, a dekonstrukció és a pragmatizmus képviselői szerint a dolgok lényegének keresése azért tekinthető idejétmúltnak, mert beláttuk, hogy nincsenek lényegeik, csak jelenséghalmazok, felszínek, struktúrák és dinamikák folyamatos változása és egymásra hatása. Nincs mélység, csak folyamatos változás e szerint a fel fogás szerint. Tegyük föl a kérdést, milyen is lehetne a zene filozófiája, episztemológiája és metafizikája. Egyáltalán szükség van, szükségünk van ilyesmire?

A zene filozófiája⁶

A zene filozófiája a zene természetét, mivoltát kutatja, miközben előfeltételezheti, hogy minden embernek sok tapasztalata és kialakított fogalma van arról, hogy mi is a zene, vagy

mit tart ő zenének. Kultúránkat zenei kultúrának tarthatjuk, és nagyon sok embernek saját zenefilozófiája van, vagyis elgondolása arról, hogy mi is a zene, és mire jó számára.

Mint a művészet egésze és valamennyi művészeti ág, a zene is rejtélyes. A zenei megjelenés sajátos fluiditásából és tűnékenységéből eredően már magának a műalkotásnak mint létezőnek vagy tárgynak a meghatározása is problematikus, szemben egy szoboréval vagy festményével. Az irodalom talán köztes helyet foglal el a képzőművészetek és a zene közt, hol inkább egyikre, hol inkább másira hasonlítva. Már az is vita tárgyát képezheti, hogy mit tartsunk a műnek vagy a műalkotásnak, hogyan határoljuk körül, és mit foglaljunk benn – szemben egy festménnyel, vagy akár, látszólag egy könyvbe foglalható regénnyel, habár nyilvánvalóan sem a festmény, sem a könyvben kiadott regény nem azonos önmagával mint fizikai tárggyal, pontosabban önmaga soha nem pusztán fizikai tárgy, és a kérdés, hogy mi még azon túl, az a lehetséges interpretációk és értelmezések végtelen számát generálja.

16

A zenei művet előadják, amely egy első interpretáció, melyet aztán tovább interpretálnak további előadások, illetve az előadásokról szóló beszéd. Összetettebbé teszi a kérdést, hogy miközben a zene jelentőséggel bír, és értelmezést, azaz interpretációt igényel, mégisincs szemantikus tartalma, azaz nincsenek fogalmai. A hangszeres zene nem érthető, nincs szavakra – ha nem is jelentésekre – redukálható vagy szavakban megfogalmazható fogalmi tartalma. Talán egyedül Beethoven adott szemantikai tartalmat zenéjének, ugyanúgy nem törődve azzal, hogy mások ezt még csak elképzelni sem tudják, mint ahogy azzal sem törődött, hogy zeneműveinek egyes részleteit le tudják-e majd játszani technikailag. Beethoven késői műve, az a-moll vonósnégyes (opus 132) sokáig eljátszhatatlannak számított. Ahogy Thomas Mann írta, „ez a mindennek fölé emelkedő művész irgalmatlanul nem törődött a mesterség földi, technikai részével: kevés mulattatóbb jelenséggel találkoztam életemben! »Mi közöm a

maga átkozott hegedűjéhez!« – förmedt rá valakire, aki panaszkodni merészelt.”⁷ Ha Beethoven nem is törődött a hegedűkkel, művei csak akkor jutnak el kiteljesedett létezésükhöz, ha játsszák, újrajátsszák azokat, ha az újrajátzások egymással vitakoznak, akár csak az ezekről szóló beszélgetések és kritikák. A zene hangzásával teljes, mint ahogy a zene meghatározásaiban mindig feltételezzük, hogy az átkozott hegedűk le képesek játszani azt, ami a kottában leíratott.

A legegyszerűbb meghatározás szerint a zene szervezett hangzás, melyet művészi szándékkal rögzítenek. J. Levinson szerint zene esetén a hangzások szervezettsége úgy rögzített, hogy „1. a tapasztalatot gazdagítja és erősíti, 2. aktív részvételt (figyelem, táncolás, előadás) vár el, 3. miközben elsősorban hangként fogjuk föl”⁸, és egyáltalán nem szemantikus tartalmak hordozójaként. Természetesen e meghatározást számosan kikezdték, például azzal, hogy nem valószínű, hogy zeneszerzők vagy előadó-művészek a tapasztalatot akarnák gazdagítani, továbbá határ-
 esetekben a zene nem hang, hanem akár a teljes csönd is lehet (Cage 4’33”).

A zenei mű létmódjáról számos felfogás született. A nominalizmus képviselői szerint a zene konkrét partikulárisok (darabok) halmaza. Ez a nézet felsorolja a zenei mű összetevőit, de nem tud számot adni a jelenség egészéről. Sokan idealistának tartják azt a felfogást, hogy a zene mentális entitás lenne. Természetesen ideális az a felfogás, amely feltételezi, hogy *kizárólag* mentális entitás. Az eliminativizmus képviselői szerint nincs olyan, hogy zenemű, hanem csak egy nagyon komplex aktivitáshalmaz és diskussziós közeg. Az akcionizmus azt állítja, hogy a zene cselekvés, akció, de nem az interpretálók, hanem a zeneszerző akciója. A realisták szerint a zeneművek absztrakt tárgyak. Egyszerű formája a platonizmus, mely azt állítja, hogy a zeneművek téren és időn kívül, azaz örökké léteznek. Ezzel az a gond, hogy nagy a vita az absztrakt tárgyak léte, létmódja fölött, és egyáltalán a téren és időn kívüli létezés fogalmáról. G. Rohr-

bauch azt proponálja, hogy tekintsük a zenei műveket új vagy másfajta létezőknek, olyan történeti egyedeknek, amelyek ugyan fizikai dolgokban (kotta, hangok) jelennek meg, miközben nem ezek a fizikai dolgok konstituálják őket. Ezzel a davidsoni okság-indokok tere megkülönböztetésnél vagyunk, ahol az indokok is a fizikai világba beágyazottak, de nem redukálhatók egy-egy értelmű megfeleltetéssel a fizika törvényeire.

Természetesen vannak olyan gondolkodók, akik kétségbe vonják, hogy van-e értelme a zene vagy a zeneművek ontológiájának. Szerintük ez túlságosan függ az egyéni ízlésitélettől, ráadásul nem következik belőle semmi a zeneesztétika számára. Ezzel szemben föl lehet hozni, hogy számtalan dolog függ az ízléstől és az egyéni beállítódástól vagy kiindulópontoktól, de azok mindig vitathatók, és vitatni is kell őket. – Mindezen előkészítés után a zene érzelmekhez, az irodalomhoz, az egyéb művészetekhez való viszonyáról kellene beszélnünk, arról, hogy ha nem fogalmi és nem képi-szemléleti, akkor milyen mentális entitásként kezelhetjük, és bevezethetnénk részleteiben az oksági és a racionális mellett a harmónia világát. Beszélhetnénk továbbá a zenének a mozgáshoz, az értékekhez, a pszichológiához, a költészethez való viszonyáról, és természetesen az új fejleményről, a neuroesztetikáról és a neuromuzikológiáról, valamint ezek értelmezéséről, a neurofilozófiáról. De ezeknek a további, még vázlatos traktálása is túlságosan hosszúra nyújtaná ezt a bevezető tanulmányt.

Jegyzetek

- 1 Roger Scruton a zenei hangzásokat másodlagos tárgyaknak nevezte. R. Scruton: *The Aesthetic of Music*. Oxford University Press, 1997. Hivatkozás: S. Hermann-Sinai, „Sounds Without the Mind? Versuch einer Bestimmung des Klangbegriffs”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2009/6., 886. o.
- 2 Nyíri Kristóf, Mentális képek mint teoretikus konstrukciók, <http://www.philinst.hu/highlights/agytudat/nyiri.htm>

- 3 *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, I. köt.: *The Foundations of Science and the Concepts of Psychology and Psychoanalysis*. Szerk. Herbert Feigl és Michael Scriven, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956, újranyomtatva Wilfrid Sellars *Science, Perception and Reality* című kötetében, London: Routledge&Kegan Paul, 1963 (Nyíri Kristóf jegyzete).
- 4 Vö. pl. Rudolf Carnap: Az elmélet mint részlegesen interpretált formális rendszer (1939), a Forrai Gábor és Szegedi Péter által szerkesztett *Tudományfilozófia* című kötetben. Áron Kiadó, Budapest, 1999 (Nyíri Kristóf jegyzete).
- 5 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Fordította Szöllősy Klára, Budapest, 1977, 199. o.
- 6 Ebben a részben Andrew Kania: The philosophy of music című írására támaszkodom, <http://plato.stanford.edu/entries/music/>
- 7 Thomas Mann, i. m. 195. o.
- 8 J. Levinson: The Concept of Music. *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990, 273. o. '[i] for the purpose of enriching or intensifying experience [ii] through active engagement (e.g., listening, dancing or performing) with the sounds [iii] regarded primarily, or in significant measure, as sounds' (Idézi A. Kania).

Samu János Vilmos

A KÓD HÚS(TALANSÁG)A

(se aura, se zene)

Az ismétlésnek nincs misztikája, mitológiája, pontos fogalmisága: átélhetősége és ritualizált prezenciája, elbeszélhetősége és narratív szökése, szétteríthető terminológiája és a szimbolikus rend kívánalmaival korrespondáló történetisége, nincsenek belőle fölfakadó jelentésemények és köréje szerveződő jelentésgyakorlatok, nincs ezotériája vagy nyilvánossága, hitellessége vagy rabulisztikába horgadó mormolása, az ismétlés nem kollektív és nincs magánya sem, benne nem képződik meg szubjektum, az általa szerveződő kontroll pedig ingatag és ki-kezdhető lesz, mindig maradnak csábító repedései, *vulvavonalai*, belakhatatlanul idegen, de eredendően elhagyott tartományai is, az ismétlésnek még ritmusa sincs éppen akkor, amikor mondódna; fölfüggeszti a kód érvényét, elszorítja a hatását, mindig akkor tevődik át, amikor a legnagyobb szükség lenne rá, magába fürdetsi a nyelvet, ugyanakkor elsüllyeszti a denotációt, neveket vesz föl (iteráció, repetíció, ritmus, rekapituláció, reprodukció), álarc mögé rejtőzik, titkolózik, túlbeszél és ewel elhallgat – elhallgatja az egyetlen vele kapcsolatosan mégis megfogalmazhatót, nem mondja ki, hanem a nyelv grammatikai elágazásait kihasználva (amelyek megint csak az ő ígéretes hazugságai) *el*-beszéli mindig új történetbe kezdve, új diszciplínát alapítva, hogy *nincs*, hogy *lehetetlen*, hogy egészen egyszerűen másképpen kell(ene) elhallgatnia.

Ennek a hallgatásnak tarka, olvashatatlan térképei, lejátsz(hat)atlan, megelevenedő kottái, (elő)hívatlan, érinthető fény-

nyomai volnának, amiként majd látható lesz, legintenzívebb kalandja pedig a kód vonala mentén, a kodifikálhatóság filozófiája, ideológiája, operativitása és megkülönböztető praxisa sávjában játszódik le, kirotolja a szegélyét, vagy legalábbis a szélső szemeket kezdi ki, a médiumhatáron provokál.

A (legalább) három ismétléstípus a következők szerint található föl:

(fotogram-matológia)

A technikai reprodukálhatóság korában a konstruktív, mérsekelt kritika szerint (is) módosul a műalkotás létmódja, amennyiben megegyezünk abban, hogy még „a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik *egyvalami*: a műalkotás Itt és Mostja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávetettje volt. Ide számítanak az idők során fizikai struktúrájában elszenvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok. Az előbbi nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai analízissel lehet feltárni, amilyen a reprodukción nem hajtható végre; az utóbbié pedig olyan tradíció tárgyát képezi, melynek követése az eredeti mű tartózkodási helyéből kell hogy kiinduljon”.¹ Ez a sajátos prezencia, ami nem kevésbé (ellentmondásosan és bonyolult struktúra törésében) jellemzi az emberi szubjektumot is, amikor másikként tetten érjük², ahhoz a belátáshoz vezet(het), hogy az „eredeti mű Itt és Mostja alkotja valóságának fogalmát.”, továbbá, hogy ekképpen a „valóság egész területe kivonja magát a technikai – és persze nem csak a technikai – reprodukálhatóság alól”.³ Hogy tehát ebben a jelenlétnben, az itt és most autentikusan efemer mozgó koordinátái között képződnek meg az a hiteles tartomány, amely a műből származik és körülötte van, ami (el)mozdíthatatlan, ami a sugárzása, majd hogyan kimondhatóan az esszenciája, tiszta totalitása és adottsá-

ga létének, eredője minden rá vonatkozó kutatásnak, a torzítatlan hatás forrása, az elmarasztalás vagy a katarzis epicentruma etc. Még mielőtt fölerősítenénk ennek az abszolútumnak a kinetikáját, amellet kezdenénk érvelni, hogy a benjamini retorika ellenére éppen azért nincs (egyáltalán sem, mintegy a létét tagadva is) sehol jelen, mert nem transzponálható, mert nincs mit áttemelni, mert léte a változás, amely bármely érintésre az lesz, ami, elrebbenés, de nem *valaminek* az elrebbenése, hanem éppen az, ami az elrebbenés az elrebbenésben, a változás a helyváltoz(tat)ásban, mielőtt odvát és üregeit kutatnánk, a fonákjáról mesélnénk, ami pedig finom kettősségben mégis-máris mondja magát, még egy-két megjegyzés.

A másoló ismétlésben a műalkotás *aurája* roncsolódik, amely fogalmat ajánlatos a „természeti tárgyak aurájának [másik/ugyanaz] fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit így definiálhatjuk: egyszerű felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihenve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük a hegyek és az ág auráját”.⁴ Valamelyes visszatekintéssel, az idézett dolgozat keletkezéstörténetével is számolva, azt az „itt és most”-hoz hasonlítva-aktualizálva olyképp folytathatjuk, hogy, a „jelenkori tömegeknek éppolyan szenvedélyes óhaja, hogy a dolgok térben és emberileg is »közelebb kerüljenek« hozzá, [6] mint az a törekvése, hogy bármely helyzet egyszerűségén reprodukciójának felvételével kerekedjék felül. Nap nap után egyre sürgetőbb az igény, hogy a kép, jobban mondva a másolat, a reprodukció formájában a tárgy közvetlen közélről váljon birtokolhatóvá. S a reprodukció, ahogyan azt a képes magazinok és filmhíradók kínálják, félreismerhetetlenül különbözik a képtől. Az utóbbiban az egyszerűség és a tartósság éppoly szorosan összetartozik, mint az előbbiben a pillanatnyiség és a megismételhetőség. A tárgy héjának lehántása, az aura szétzilálása olyanfajta észlelést jelez, melynek »a világban lévő egyformaság iránti

érzéke« odáig fejlődött, hogy a reprodukció révén az egyszerűből is az egyformaságot nyeri ki. Így mutatkozik meg a szemlélet terén az, ami az elmélet terén a statisztika egyre növekvő jelentőségében válik kézzelfoghatóvá.”⁵ Elveszik tehát az egyedi, a pillanatban megmutatkozó, a hiteles, a szakrális távolság a tárgytól, a tárgy (itt artefaktó) önrendelkezése tulajdon auratikus megmutatkozásának véletlenszerűségéről, esendőségéről, valamiféle tiszta egzisztenciájáról, aminek nincs foglalata, előfeltétele, ellenőrizhetősége, leírhatósága, formulája vagy összegzése, szabályozható érkezése, elkülöníthetősége és distinkciójának genealógiája. Az elveszített aura helyett a kapcsolódásokra, az általánosítható vonásokra helyeződik a hangsúly, az átfedésekre, amelyek a műalkotás materialitásának velejét kezdenék ki/arra hatnának, amennyiben a reprodukálhatóság és tömegesség kalkulációja már az előállításba belejátszik, esetleg egy egész művészeti ág alapját képezi.

24

Az egyediség eseménytermészetű vadonját ugyanakkor a történeti látásmód domesztikálhatja, referenciákhoz kötheti, körberajzolhatja, ha úgy beszél, hogy a „műalkotás egyedisége azonos a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságával. Maga ez a hagyomány persze nagyon is eleven, rendkívül változékony. Egy antik Vénusz-szobornak például más volt a hagyomány-kapcsolata a görögöknél, akik kultusz tárgyává tették, mint a középkori egyházi személyeknél, akik veszélyes bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét esetben azonos módon jelent meg, az a szobor egyszerűsége, más szóval aurája volt. A műalkotás beágyazása a hagyomány kapcsolatrendszerébe eredetileg a kultuszban fejeződött ki. Mint tudjuk, a legrégebb műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezőmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától.”⁶ A rituálé különös temporalitása és a ritualitás közvetítő jellege a benne helyet kapó objektumoknak sajátos státust biztosít, a cerebrálásban betöltött funkció operatív távolságát és

a szuggesztív idő átható jelenvalóságát, a transzcendencia ott-honosságát és az immanencia fordított idegenségét, az ünnep kifordított idejének reflexivitását, amelyben a hétköznapi és érthető válik távolivá, analizálttá, töredezetté anélkül, hogy elveszítené megélt közelségét, ismerősségét, életszerűségét, miközben/függetlenül attól, hogy a transzcendencia szakrális megnyilatkozása egyszerre mindent fölülír. Nem is azzal, hogy valamilyént állítja magát, hanem a profánnak, az immanensnek, a nekem-közel-lévőnek, a hétköznapi reflexív tematizálásával, a perspektívával, amit jelent: hogy a rituáléban résztvevő számára egyszerre csak láthatóvá lesz mindaz, ami mindennapjainak transzparens kelléke-velejárója, a világ kimozdításával, azzal, hogy bizonytalan módon sokkal inkább archimédészi pont, mintsem valamely esszencia.

Emellett célszerű megfontolni, hogy „az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett: a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott rituálé.”⁷

Ez az első alkalom nyilván ismétелhetetlen, a fölavatás pillanata, „itt és most”-ja legalább annyira visszaidézhetetlen külső jegyei, materiális mementói révén, éppen annyira tettenérhetetlen, mint amennyire a szertartásnak mégis a visszatérés, a kísértés, a szellemlét és elrebbenés a sajátja, ez a külső pontszerűség, amely ki-/elmozdít; azért ismétелhető a rituálé és tárgyai-kellékei, amelyekből mint valamely csodalámpából világlik elő a *más*, az idegen, a heterogén, az új, az auratikus, mert ő maga nem valamely tartalom, nem valamely közlemény, amely csak egyszer van tulajdon körülményeivel és elvirágzó kontextusával megismétелhetetlenül-poétikusan, hanem egy olyan materiális konzisztencia, sűrűség és tömörség, amelyet csak ismételni lehet, ontológiai értelemben formulaként hajtogatni, megint-csinálni, (meg)idézni, a benjamini aura egyszeriségét pedig az a profanitás artikulálja, az a tiszta közönségesség, amely

kimozdul a szakrális tárgy stabilitásának hatására, amely egy(szer/maga) van, és amely a nagyon is ismételhető monolit artefaktó közelségében megmutatja magát, eltávolodik, egyszerűvé lesz, visszahúzódik, megsüllyed az általa képződő időben. *Egyedül csak a műalkotásnak nincs aurája*, mondhatnánk ekképp; az aura körül van, távol, ebben egyetérthetünk Benjaminnal, már érintetlen távol. Nem az ismétlendő újra-megmutatkozásának lehetetlenségével van gond, hanem azzal a háttérrel, amely előtt megmutatkozna; nincs az a szubjektív lét, lebontott és végigélt immanencia, amely az ismétlésnek és visszatérésnek ott-hont adna, éppen az változik el, int búcsút maga felé, merül saját szívdobbanásába, felejt el a visszatérés felületét, a potenciális érzés lehetetlen helyét, fordítja mormolásba a szentség által kolonializált teret, hagyatkozik a ritmusra, mint elmúlóban lévő ismétlésre, halványodásra, elcsendesedésre, kiféheredésre, eltűnésre.

26

A műalkotással semmi mást nem lehet, mint megismételni, csak ismételhető, ez a használata, ebből ered minden nehézség; csak épp körülötte nincs semmi, amihez képest ez a konzisztencia értelmesen ismétlésnek lenne nevezhető, nincs mibe/-hez visszatérnie, a viszonyítási rendszer mozgékony, és ennek a változásnak nyomaként, a „körül lévő” elmozdulásának mementójaként a fotogram éppen egy reprodukcióra/reprodukálhatóságra alapozott művészeti ág technológiáját alkalmazva mutatja az elváltozás valódi színhelyét. A műalkotáson kívüli egzisztencia az auratikus potenciál véletlenszerűségének színhelye, amely az ugyancsak aleatorikusan, a készítőnek csak minimális ellenőrzésével előálló fotogram felületét megérinti, azon nyomot hagy, az ismételhetetlen és lehetetlen prezencia nyomát.

A fotogram a reprodukció technológiájának, az eljárás kódjának közvetlen mélyében mutatja meg az aurát, annak az artefaktó hatásköréhez viszonyított kívüliségét, műalkotástól való távol-ságát, a profán szféra külvilágiságának érvényét az aura kapcsán. A fotogram esetében az aura nem körül van, esetében nem a

„felsejlik valami távoli” viszony áll elő, hanem éppen a fotogram-
artefaktón jelenik meg, rajta-benne, annak a kezdetben szakrá-
lis, majd a történelem folyamán a művészi létrehozó-hitelesítő
műveletnek mint műveletnek mintájaként, amelynek „itt és
most”-járól tettünk megállapításokat. Az a tény, hogy a fotogram
ekképp mintegy közvetlenül az aurából vesz mintát, olyan kö-
vetkezménnyel jár, hogy a fotogram ismételhetetlen, dacára an-
nak, hogy egy reprodukciót megalapozó technológia állítja elő,
hogy a reprodukálhatóságra alapozott fotografiai eljárás szülőte,
ami a fotográfia, de egyéb ismételhetőségre alapozott művé-
szeti ágak kódja tekintetében is revelatív.

hang-(jegy)-kép



Amikor a kiszámíthatatlan és ingatag szubjektív erőterben
olyan radikális, sőt transzgresszív változások, visszaépíthetetlen
elmozdulások történnek, amelyek újraírják az ismételhetőség
logikáját és alapelveit, de amelyek kívül esnek a diskurzív autori-
ter szabályrendszeren, túlmutatnak a nyelviségen és a szervező

szemantikán, a háttér átszervezésével kiiktatják a visszakereshetőséget és új lapot nyitnak, (vissza)módosítják a szemiózis fogalomrendszerét, az elméletnek mélyre kell ereszkednie, a tükörstádiumnak nevezett teorémánál is „lejjebb”. Az ismétlés eme további támadási felületének (vagy máshonnét tekintve: bázisának) számbavételére egy további, klasszikusnak mondható szövegbe kapaszkodunk, amely tulajdon metodológiáját a következőképp jelöli ki.

„Gondolatmenetünkben mindvégig a freudi pszichoanalitika elméletétől és annak különféle modern fejleményeitől kölcsönzött fogalmakhoz és koncepciókhoz folyamodunk majd, hogy materialista talajt – egy a szubjektumból, illetve annak kialakulásából, testi, nyelvi és szociális dialektikájából kiinduló jelentéselméletet – biztosítsunk a dialektikus logika fejlődése számára. Ugyanakkor a különféle iskolák ortodoxiájához való hűséges ragaszkodás helyett eljárásunk az analitikus elmélet olyan aspektusainak kiválasztását tűzi ki céljául, melyekről feltételezhető, hogy képesek a jelentésnek a szöveg gyakorlatában megjelenő folyamatát racionalizálni. Vajon több-e ez a dialektika egyszerű archivizmusnál? Azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy tulajdon helyét kijelöli és egyben lemond mind a pozitivistá beszédre jellemző totalizáló töredékesítésről, mely formalizmussá redukálja a jelentés mindenfajta gyakorlatát, mind pedig a társadalom egészének többi (diskurzív, ideológiai, gazdasági) szigetecskéjével való leegyszerűsítő azonosításról.”⁸ Ilyen kontextusban merül(t) föl a szemiotikus és vele összekapcsolva a chora fogalma, amelynek sajátos értelmezésére e helyütt szükség lesz, annak érdekében, hogy a kristevai szemianalízis az atyai szimbolikus normatív és integratív működésének a határaihoz érkezzék, és az abjekció filozófiája és poézise révén a test alapfunkcióihoz kösse a nyelvi és szociális lét feltételeit, kitolja a tudatalatti kifürkészhetőségének és fennhatóságának leírását. „A »szemiotikus« kifejezést annak görög értelmében használjuk: ismertetőjegy, nyom, index, előjel, bizonyíték, vésett vagy írott

jel, lenyomat, nyom, jelképes ábrázolás.”, amiként az auratikus működésnél is hasonlóképpen látható volt, az elmozdulások transzverzális karakterének detekciója mellett, ami az állandóság és távollét, az aura pozicionálása, a műalkotás és fotogram tartósága és változékonysága szempontjából módosította a benjamin-i koncepciót. Érdeemes megfontolni, hogy „az etimológia felidézése archeológiai dekoráció volna csupán (és még annak sem túl meggyőző, annyira vegyesek és kevéssé összeillők a kifejezés mögött rejlő jelentések), ha a szó uralkodó, a megkülönböztetés gondolatát magába foglaló etimológiai használata nem tenné lehetővé számunkra, hogy a jelentés folyamatában ezt a kifejezést egy pontosan meghatározott modalitással kapcsoljuk össze. Arról a modalitásról van szó, melyet a freudi pszichoanalízis tár fel, mikor egyrészt az ösztönök érintkezését és strukturáló diszpozícióját posztulálja, másrészt pedig azokat az úgynevezett primér folyamatokat, melyek az energiákat és azok inskripcióját továbbítják és tömörítik össze.”⁹ A(z anyai) test felé való elmozdulásnak (mert nyilvánvalóan ez a nagyobb tétek közül való¹⁰) tehát „a megkülönböztetés gondolatát” kell nyomósítania és a „pontosan meghatározott modalitást”, alapvetően diskurzív-szimbolikus alapelveket a testhez/testben való aláereszkedés során, hogy a nyelv szintje előtt/alatt érje tetten azt a preödipális, szubimaginárius szomatikus tartományt, amely a szemiotikai révén a nyelvet megalapozza, és heterogén ritmikuságával, eltérő voltát megőrizve autentikusan kerül be a szociális struktúrák kódjába.

„A későbbi, egyelőre még csak fejlődő alany testét diszkrét energiamennyiség járja át. A szubjektum kialakulása során ez az energia mindig azoknak a követelményeknek megfelelően rendeződik el, melyeket a családi és szociális struktúra támaszt a szemiotikai folyamatban kezdettől résztvevő testtel szemben. Az ösztönök, melyek egyszerre »energetikai« terhek és »pszichikai« jegyek, ezúton artikulálják a chorá-t, vagyis azt a nem kifejező totalitást, melyet az ösztönök és azok sztázisai alkotnak egy egya-

ránt mozgalmás és rendezett mozgásképeségen belül.”¹¹ A Platóntól átvett és Derrida által dekonstruált¹² *chora* egy dinamikus, változó, mozdulatokból összetevődő artikuláció a kristevai rendszerben, amelyet meg kéne különböztetni a diszpozíciótól, ami „már a reprezentációhoz tartozik, és olyan térbeli, fenomenológiai intuícióna hajlamos, mely geometriát eredményez. Ugyanakkor, még ha a *chora* itt megkísérelt elméleti leírása részét képezi is az azt nyilvánvalóvá tévő reprezentáció diskurzusának, maga a *chora* mint szakadás és artikuláció – ritmus – megelőzi a nyilvánvalót, a valószínűt, a térbeliséget és az időbeliséget. Beszédünk – mint minden diskurzus – a *chorával* és a *chora* ellenében, vagyis a *chorára* támaszkodva és egyszersmind azt visszaszorítva halad előre, a *chora* ugyanis – bár megmutatható és szabályozható – sohasem lokalizálható pontosan: így ha képesek is vagyunk meghatározni helyét, sőt, netán még egyfajta topológiát is kölcsönözni neki, axiomatizálni akkor sem tudjuk soha. A *chora* nem olyan pozíció, mely megjelenít valamit valaki számára (vagyis nem jel), ugyanakkor nem is olyan *pozíció*, amely egy másik pozíció számára jelenít meg valakit (tehát még nem is egészen jelölő), noha egy ilyen jelentéssel bíró pozíció szándéka hozza létre. A *chora* tehát nem modell, de nem is másolat: megelőzi a figurációt és ezáltal a tükröződést is, melynek alapjául szolgál, és egyedül a vokális vagy kinetikus ritmussal hasonlítható össze.”¹³

30

Ebben a ritmusban azonban „alakot ölt”, megformálódik, az artikuláció státusára emelkedik (persze a diszpozíciótól megkülönböztetve), hiszen a nyelv alatti testi zajlásnak jogai vannak a szimbolikusan, ezeket a „jogokat”, nyomokat, alapelveket kell föl kutatni, és a mozgásképeséget kiszabadítani „abból az ontológiából és alaktalanságból, melybe demokritoszi ritmusából kiragadva Platón zárta, helyre kell állítanunk annak a szocializált test hullámhosszán zajló gesztusokkal és hanggal kifejezett játékat (hogy csak ezt az egy, a nyelv szempontjából releváns aspektust említsük). A tudattalan elmélete által felvetett szubjektum-

elmélet képessé tesz bennünket arra, hogy ebben a mindenfajta tézis és álláspont nélküli ritmikus térben a jelentésalkotás folyamatát olvassuk.”¹⁴ A *megkülönböztetés gondolata*, a *pontosan meghatározott modalitás*, a némileg megszelídített artikuláció, az alaktalanság elvetése és kritikája, továbbá a kinetikus *ritmus*, a valaminek a visszatérése, ismétlő váltakozása, ezzel prognosztizálhatósága, kis lépéssel tovább: uralhatósága, vagy enyhébben, megnyugtató karaktere jelentik azokat a támpontokat, amelyek révén a test, a nyomként fölfogott szemiotikus, az anyaihoz kötődő preödipális és preszimbolikus elnyerik méltó befolyásukat a szimbolikusban, a szemantikára és szociálisra alapozott apai változatban (pér-version), amely létüknek mintha mértékévé válna így, a kimutathatóságnak, a létjogosultságnak egyetlen vizsgálati sávjává, a heterogenitás támadási pontjává, amely heterogenitás ekképp könnyen keveredik a *heteronomitás*, az anabázis gyanújába. Vajmi kevéssé segít ezen, hogy állítjuk, sajátosan hangsúlyozzuk az „összerendezettségét a chorának: vokális és gesztusbeli szerveződése olyan természeti vagy társadalmi-történeti követelményekből (így például a nemek biológiai különbségéből vagy a családi struktúrából) fakadó *rendelkezés*, *rendezettség* (*ordonnancement*) alatt áll, melyet objektívnak nevezhetünk. Feltételezhetjük tehát, hogy a kezdettől fogva szimbolikus társadalmi szerveződés olyan közvetített formába önti követelményét, amely nem valamiféle *törvény* szerint szabályozza a *chorát* (a »törvény« kifejezést a szimbolikus törvény számára tartjuk fenn), hanem egyfajta *rendelkezés* alapján.”¹⁵ Az újabb adódó „objektivitás” alapvetően külső, megint csak a verifikálhatóság diskurzusából származó szempontját figyelembe véve még folytathatjuk azzal, hogy felismerjük „ugyan az áttételes és sűrítési folyamatoknak a szemiotika szerveződésében játszott alapvető szerepét, mindazonáltal szükségesnek látjuk, hogy a szóban forgó folyamatokhoz hozzáfűzzük azokat az (esetleg topologikus tereként ábrázolható) kapcsolatokat, melyek a széttagolt test zónáit kötik össze részint egymással, részint pedig »külső«, még

nem egészen kialakult »tárgyakkal« és »alanyokkal«. Úgy tűnik, az ilyen típusú kapcsolatok teszik lehetővé, hogy a szemiotikát a jelentés folyamatának pszichoszomatikus modalitásaként pontosabban meghatározzuk. Más szóval a szemiotika alatt nem szimbolikus modalitásokat értünk, hanem olyan (az artikuláció kifejezés legtágabb értelmében véve) folyamatosságot artikuláló modalitásokat, mint azok a viszonyok, melyek a (glottikus és anális) záróizmok vagy éppen a záróizmok és a család főszereplői között teremtenek (ritmikus és intonációs) vokális modulációkat.¹⁶ Mindazonáltal a ritmikusság folyamatosságban betöltött szerepe, a visszatérések és az állandóság a chora mélységeinél, az ödipális dráma, mi több, a tükörstádium előtt, a test széttagoltságának szomatikus másságában és idegenségében nem valamely homeosztázissal, stabilitással találkozik, hiányzik az egyensúlyi állapot, a referencia, amit elérhet, behálózhat és szabályozhat a szimbolikus nyelvi. A test zajlása nem ismeri az ismétlést, a tagolást, az ugyanoda való visszatérést, az azonosságot és identitást, mert a különbséget sem ismeri, hanem benne és általa az idő szintaxis nélküli mormolása sodorja szét a jelentés szabályozott ellenállását, mert a test múlik, úton és egyirányú mozgásban van, többé sosem lesz „ott”, szemiotizálhatósága a visszahagyott nyomok (el)rendez(get)ésének a művelete, a megálíthatatlansággal és intenzitással, a sebességgel és a mulandó úrszerűség tiszta másságával való dinamizáló találkozás kísérlete, amelyben a ritmus legfeljebb az újra és újra fölparázsló lehetetlenség önvallomása arról, hogy a halál elől van és egyedül rendelkezik a találkozásokról.

A sajátos hang-kép(kód)-szöveg fúzió¹⁷, amely komplexitásában és a kód, a kodifikálhatóság, továbbá és így az ismétlés filozófiájához való viszonyában számos előmegfontolást igényel, nemcsak a szemantika, hanem a szemiotika kríziséről is egyetlen felületen hírt ad, mi több, megkockáztatható, hogy a szemiotikus fentebbi kényszerű visszavonulása folyamatának is illusztrációja, a szimbolikus és egyszeri-eseményszerű, a lehetetlen is-

méltóság problémáját mediális keretekbe helyezi. Perspektívája a lacani imaginárius, a kristevai nyelv alatti, a bataille-i infantilis, az agambeni gyermeki, a karkai fiúi, a heterogén, a lefordíthatatlan, a szubverzív, amely első ránézésre (hallásra?) elhitteti, hogy legfeljebb a diskurzus alá kíván szállni, a chora feltételéig mondjuk, hiszen a zenében találja meg témáját, ami korántsem diskurzív.

„*Aiszthétikus és diszkurzív* médiumok között kell alapvetően különbséget tennünk: az elsők *képre és hangra*, az utóbbiak *szóra és számra* tagolódnak, az elsők tapasztalaton, az utóbbiak diszkurált rendeken alapulnak.”, mondja Dieter Mersch, majd a diszkurált rendek mediális diagnosztizálása után folytatja is: „Velük egyidejűleg olyan diszparát módusok nyílnak meg, amelyek nem konvertálhatók egymásba, azaz egymással szemben össze nem egyeztethetőnek bizonyulnak.” A magunk (és mások) terminológiáját alkalmazva elvi heterogenitásról beszélünk, a találkozás lehetetlenségéről, talán szó szerint is kiemelhetnénk/ki egyeztetnénk azzal, hogy „a különböző formátumokra sajátos elvi *szakadék* vagy *hészag* lesz jellemző, amely ezeket elengedhetetlenül *elválasztja* egymástól, mint ahogy kölcsönös transzkripciókat is megakadályozza. Bár parciálisan sikeresek lehetnek az olyan átírások, mint a zene hangjegyekkel való dokumentálása vagy a digitális vizualizációs technikák, de továbbra is megmarad egyrészt az észlelés és a megjelenés, másrészt a textúra és a diszkurzus áthidalhatatlan differenciája. Az előbbieket a *prezenciához* kapcsolódnak, az utóbbiak pedig a vágásokhoz, beosztásokhoz (Einteilungen), *nem-jelenválóság*hoz.”¹⁸

A zene elhangzása és érzékisége¹⁹ az időben függeszti föl ugyanazt a szabályozhatóságot, amit a festészet figuratív egyszerűsége a térben és a térrel művel(ne), kiiratkozik a diskurzus rendjéből, gyanússá lesz, hozzásimul a(z anyai) testhez, mutatja magát sebezhetőségében, olyképp, ahogy esendőségében van, és nem lesz/lehet már, változásában, hasával fölfelé, kronologice-kíméletlenül alárendelten-sodrásban, és egyéb nyelven

túli kiállításokban. „Amennyiben tehát [...] a *diszkurzív médiumok* diszkrét vágásokra épülnek, és elsősorban a *mondás rendjére* és annak immanens *strukturálisára* hallgatnak, a szöveg és a nyelv esetében lényegében *értelemstruktúrákkal*, a *szám* esetében a *forma formájával*, tiszta *szintaxissal* van dolgunk. Ezzel szemben viszont az *aisztétikus médiumok* valamit mutatnak, demonstrálnak, elővezetnek vagy jelen (valót) t performálnak. Az utóbbi központi módusza, mint minden más *aisztétikus* esetében, az *extázis* lesz: az önmagából kilépés, az önmaga-kiállítás.”²⁰

A zene hangjegyszerű kodifikálása az elhangzás eseményének megismétlésére tör, épphogy diszkrét vágásokra osztja az *eseményt*, intézményesen függeszkedik kottáival már a komponálás genealógiájára, a kód erőszakosságát vezeti be az előretartás amúgy-is kérlelhetetlenségébe, megkülönböztet, strukturál, szintaxist épít ki, begyakoroltat, idomít, eltörli a természetet, és tiszteleg a kultúra előtt, gyengéden megkötözi a testet, szemiotizál, ami a mintha-liberalizáció vagy a Más tudomásulvétele volna, miközben szimbolikus (pér-vers) dicséret.

Mit jelent ehhez képest, ha a kotta vizuális kontroll-kódját állatfigurákká nemesíti a cím szemantikája felől érkező farsang, amikor (egyetlen)egyszer csak médiumváltás történik. és a vágásokra alapuló vizuálisan mediált kódolás-*leképzés*, a kotta szigora valóban *aisztetikussá* lesz, mintegy leleplezve, hogy a vizuális nem elegendő, amiként a szemiotikus sem, hogy ami elveszik a szövegben, és a szintaxis sűrű szűrőjén fönnakad, azt semmiféle maternális vágyakozás vissza nem idézi, hogy a hang-jegyeket megtámadhatja a szubszimbolikus, amely szétjátsza komolyságukat, hogy van egy tartomány alant (sőt még egy további harmadik, amelyet most elhallgatunk), és ott is marad, ez a varázslata, misztériuma, néma rendje, mondhatatlan meséje, ez lesz a szövegnek és elméletnek is följegyzésre érdemes találkozás talan és megközelíthetetlen kalandja.

Jegyzetek

- 1 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band I.2. *Abhandlungen*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980. 471–508. o.
Walter Benjamin tanulmányának eredeti német címe: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).
- 2 „Jacques Lacan szerint a Másik létezésének bizonyítéka a jouissance (ellentétben például a kereszténységgel, ahol ezt a szeretet jelenti). Képzeljünk magunk elé egy interszubjektív találkozást: mikor tapasztalom meg a Másikat »túl a nyelv falain«, létezésének valóságában? Nem akkor, amikor képes vagyok őt jellemezni, még csak nem is akkor, amikor ismerem értékeit, álmait, hanem csak akkor, amikor a Másikkal az általa átélt jouissance pillanatában találkozom: amikor felfedezek nála egy apró részletet – egy kényszerű mozdulatot, eltorzult arckifejezést, tic-et –, mely a jouissance valódi intenzitását jelzi. Ez a Valóssal való találkozás mindig traumatikus, legalább minimálisan van benne valami obszcén, így nem tudom egyszerűen részévé tenni saját univerzumomnak: mindig marad egy szakadék, ami elválasztja tőlem. Ez az, ami az »interszubjektívitas« lényegét jelenti, nem pedig a Habermas-féle »ideális beszédhelyzet«, ahol kerekasztalnál pipázó akadémikusok vitatnak meg egy problémát, a torzításmentes kommunikáció eszközeivel: itt hiányzik a jouissance valódisága, a Másik végső soron fikció marad, a »racionalis választás elméletében« példaként hozott stratégiai okfejtés tisztán szimbolikus szubjektuma.” Slavoj Žižek: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása. In: *Thalassa*, 97/1. 116. o.
- 3 Walter Benjamin, i. m.
- 4 Walter Benjamin. i. m.
- 5 Walter Benjamin, i. m.
- 6 Uo.
- 7 Uo.
- 8 Julia Kristeva: A költői nyelv forradalma. Előszó. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 107. o.
- 9 Uo.
- 10 „Az anyai test közvetíti tehát a társas kapcsolatokat szervező szimbolikus törvényt és válik ezáltal a szemiotikus *chora* rendező elvévé a rombolás, az agresszió és a halál útján.” Julia Kristeva, i. m., 112. o.
- 11 I. m. 109. o.

- 12 Lásd: Jacques Derrida: *Seminology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva*. In: Jacques Derrida: *Positions*. University Of Chicago Press, Chicago, 1982.
- 13 Julia Kristeva: A költői nyelv forradalma. Előszó. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 109–110. o.
- 14 Uo.
- 15 I. m. 111. o. Lábjegyzetben a rendelkezésről még a következő: „Ne feledjük, hogy az etimológiailag a latin *lex*-ből eredő *loi* (törvény) szó szükségképpen az ítékezés aktusára utal, melynek elsőként a római törvényhozás fogja megteremteni társadalmat védelmező funkcióját. A *rendelkezés* (*ordonnancement*) ezzel szemben közelebb áll a »szabály«, »norma« sorozathoz, mely a görög »megkülönböztető« (mn.), »szögmérő« (fn.) stb. megfelelője és valamilyen számszerű vagy geometriai szükségszerűségre utal. (A nyelvészeti normativitást illetően vö. A. Rey: »Usages, jugements et prescriptions linguistiques« = *Langue française*, n°16, 1972. december 5.) Ám a *chora* feletti ideiglenes rendelkezés még nem szabály: a geometriai arzenál a *chora* mozgásképességénél újabb, helyhez köti, és korlátozza azt.”
- 16 I. m. 112. o.
- 17 A felület Boros Dániel munkája. = *DNS Genethliacum*. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2009. Lásd az ábrát.
- 18 Dieter Mersch: Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy „negatív” médialelméletbe = *Filológiai Közöny*. 2004/3–4. 180. o.
- 19 A hang(zás) kritikáját lásd Slavoj Žižeknél, multimédiálisan, filmen és szövegben.
- 20 I. m. 181. o.

Orbán Jolán

ZENE – ÍRÁS – IRODALOM

Négykezesek – Derrida, Eisenman, Mallarmé, Adami

1985-ben Bernard Tschumi, a dekonstruktív építész, felkérte Jacques Derridát, a dekonstrukció szellemi atyját, hogy vegyen részt a *Parc de la Villette* tervezésében, Peter Eisenmannel, a szintén dekonstruktív építésszel együtt. A filozófus és az építész is igennel válaszolt erre a felkérésre. A közös munka első mozzanata a címadás és az alaprajz volt. Eisenman, az építész adta a címet: *Choral Work, Kórusmű*. Derrida, a filozófus adta az alaprajz ötletét: raszter, rostély, rosta vagy valamely húros hangszer – lant, zongora, hárfa.¹

37

Az építészet és a filozófia egymás irányába mozdulva a zenéhez folyamodott – zenei műfajhoz, hangszerekhez, alkotásmódhoz. Ebben a mindkettőjük számára harmadikként adódóban, *khórában*, kórusban születik meg a mindkettőjük számára új kihívásként érkező válasz, amely a zenét is kihívásként éri, és arra szólít fel, hogy megvizsgáljuk a filozófia, a művészet és a zene viszonyát. A Derrida által művelt dekonstrukcióban saját kérdésfeltevéseire ismerő építészet, festészet, szobrászat, videoművészet, színház, film dekonstruktívként nevezi néven önmagát, így joggal tevődik fel a kérdés, hogy vajon a zenében néven nevezett-e a dekonstrukció? A zene maga dekonstrukcióként nevez-e néven azt, ami benne már az első hang-jegytől, éppen a hangjegy voltában dekonstrukcióban van? Erre a kérdésre legalább három hangon kellene válaszolni, egyrészt a zenetörténet-író hangján, aki azt vizsgálná, hogy a zene történetében mikor jelenik meg a zene önmagára kérdezésének dekonstruktív módja

– Schönberg, Cage, Stochhausen, Ligeti, Zacher vagy John Zorn zenéjében? –; a zeneelmélet-író hangján, aki azt vizsgálná, hogy miként működik a dekonstrukció a zenében – a zene, a zaj, a csend határátlépéseként, a kompozíció, a hangszerelés, a tonalitás, a tónus-váltakoztatás, a műfaj-váltás szintjén, vagy az előadásmódban, az improvizáció, a performance, a játék formájában? –; valamint a zeneszerző hangján, aki a legkülönbözőbb műfajokban, vagy még inkább a legkülönbözőbb műfajok között dekonstruktív zenét ír, amiként Michael Lévinas vagy Kondor Ádám vagy Marcel Cobussen. A kilencvenes évek közepétől a zenetörténet, a zene-elmélet és a művészetfilozófia egyre gyakrabban teszi fel és egyre körültekintőbben elemzi ezeket a kérdéseket, elég itt Marie-Louise Mallet „*La musique et le Nom. »Comments ne pas parler«?*”² című cikkére vagy Marcel Cobussen *Deconstruction in Music*³ című interaktív szövegére utalni, maguk a zeneszerzők is, Lévinas, Kondor és Cobussen, reflektálnak saját műveikre⁴, így nem a zenetörténet vagy a zene-elmélet felől közlőitek a dekonstrukció és a zene viszonyához, hanem azt vizsgálom, hogy Derrida szövegeiben hogyan kapcsolódik össze a zene és az írás kérdése, hogyan válik a dekonstrukció dekomponálássá, a *khóra* kórusművé, a szöveg partitúrává, a Bach invenciója a másik invenciójává, a fuga és a fúgához írt szupplementum „hallhatatlan” és „műfajon kívüli” zenévé, a koreográfia, a gramofonálás, a fonografálás aktusa a hang többesének színrevitelévé, a hang-nem-váltakoztatás írásmóddá, az írás négykezesé. E szempontok közül ebben a szövegben hármat emelek ki: a kórusműveket, a szöveg-partitúrákat és a négykezeseket.

Kórusművek – Derrida és Eisenman

A cím tökéletes volt – írja Derrida a „*Miért ír Peter Eisenman olyan jó könyveket*” című szövegében.⁵ A címválasztással Derrida rájátszik Nietzsche-re, Nietzsche és Eisenman szövegviszonyára, arra a találkozásra, amely Derrida és Eisenman „véletlenszerű”

találkozását előkészítette. Ám ebben nem annyira Nietzsche, a zeneszerző, hanem Nietzsche, a filozófus játszotta a főszerepet, még akkor is, ha éppen a Nietzsche-szövegek zenei struktúrája, hangoltsága, többszólamúsága, perspektíva-váltakoztatásai és hangnem-váltakoztatásai érintették meg Eisenmant és Derridát. Amiként a találkozást lehetővé tevő másik szerző, azaz Freud esetében sem a zenével kapcsolatos „*Genussunfähigkeit*” (élvezetképtelenség) volt a döntő mozzanat, hanem az, ahogy Freud a tudat és a tudattalan közötti megkülönböztetéssel, a felejtés aktív és passzív formáival, az írás színrevitelével, az álomírással, az álomfejtéssel, a hallgatás és a meghallgatás módozataival, a személyiség történéseibe való belehallgatózással, a belső hangokra, a hangok többsére való figyeléssel, a hallhatatlan hangok megszólaltatásával mindkettőjüket írásra készítette.

Derrida, aki éppen ebben az időszakban a *Khóra* című esszéjét írja, három tételben fejté ki, hogy miért is tökéletes az Eisenman által adott cím. Mindhárom tétel pontosan jelzi, hogy Derrida szövegeiben miként kapcsolódik össze az építészet, a zene és a filozófia kérdése.

Az első tétel a *Choral Work* által megidézett *khóra*, *kórus*, *koreográfia* hangszerelésének kérdését vezeti be, mint a zene, az építészet és a filozófia tonálisának kérdését.

„1. A lehető legjogosabb, leghatékonyabbban és leggazdaságosabban nevezett meg egy olyan művet, amely a maga módján, a diszkurzív és architekturális dimenzióban egyszerre a platóni *khóra* olvasata. *Khóra* nevét magával ragadja az ének (kórus), azaz a koreográfia. Az *l* finálé a franciában *choral: chora* folyékonyabbá, légiesebbé teszi, nem merném azt mondani, hogy nőiesebbé.”⁶

Derrida itt épp csak érinti a nő kérdését, de korábban már megszólította és megszólaltatta a női hangokat a maga szövegeiben, így a Nietzsche stílusairól írott *Éperons*-ban (1972), a *La vérité en peinture*. „Visszaszolgáltatások – a cipőméretben rejlő igazságról” című fejezetében, amely „n+1 – történetesen női – hangra

írott polilógus (1979)”⁷, ám a zenével kapcsolatos szövegekben válik a férfi és a női hang közötti különbség hang-játékká, így a *Des femmes* kiadónál *Feu la cendre* (1987) címen megjelent több hangra írott szövegében, amely valóban két hangon szólal meg, Jacques Derrida és Carol Bouquet előadásában a könyv alapján készült hangfelvételen.⁸ Derrida szükségesnek tartja kiemelni, hogy a női és férfihangon történő megszólalás nem redukálhatja a hangok többesét pusztán két hangra, ami a szövegben és a hangfelvételen történik nem *duó*, még kevésbé *duel*, azaz párharc, mivel „vágy”, „rend” vagy „ígéret” formájában mindig ott van egy „másik hang”, mely nem mérhető a megszólaló személyek számával vagy nemével.⁹ Ennek ellenére Carole Dely a Jacques Derrida: le „peut-être” d’une venue de l’autre-femme. La déconstruction du „phallogocentrisme” du duel au duo (2006) című szövegében joggal emeli ki, hogy Derrida a férfi és női hangok egyidejű megszólaltatásával a párharcként (*duel*) felfogott nő-férfi viszonyt duóvá alakítja át.¹⁰ A „másik hang” strukturálisan mindig eljövendő marad, akkor is, amikor egy női hanggal együtt, vagy női hangon szólal meg, akkor is, amikor párban ír, vagy négykezeszt játszik Hélène Cixous-val, vagy Catherine Malabouval.¹¹

A második tétel a *Choral Work*, a *khóra*, *kórus*, *koreográfia* térbeliségének, architektúrájának és architektonikájának, azaz a zenei, az építészeti és a filozófiai mű kompozíciójának kérdését érinti.

„2. [*Choral Work*] Elválaszthatatlan attól a struktúrától, amelynek belülről egy új dimenziót szab: koreográfia, egyszerre zenei és vokális. A beszéd, sőt az ének ekként íródik be, egy ritmikus kompozícióban foglalva helyet. Helyt adni, vagy helyet foglalni annyit jelent, mint a zenéből vagy a kórusból architekturális eseményt csinálni.”¹²

Az „architekturális esemény” a zenében, az építészetben és a filozófiában is az „*espacement*” (Mallarmé), azaz a térbeli elrendezés, az időiség és tériség, az architektúra, a kompozíció eseménye, amely a helyt-adásban, a hang-adásban, a színre-vitelben,

azaz *khórában, kórusban, koreográfiában* következik be. A koreográfia kifejezés őrzi a leginkább ennek az eseménynek az összetettségét, mivel a zenei, vokális és architekturális vonatkozásokkal egy időben a test, a tánc, a mozgás konstitutív voltára is utal.¹³

A harmadik *largo* tétel a *Choral Work, khóra, kórusmű, koreográfia* szavak prefixumában, műfaji struktúrájában, architextúrájában íródó legtöbb szólaltatja meg, amely nem a vágyott egységre, hanem az eredendő különbözőségekre utal.

„3. A Platón *Khórájára* történő zenei allúzióval, sőt koreográfiával egy időben ez a cím több mint cím. Egy aláírást, egy többes aláírást is körvonalaz, amelyet mi kórusban írunk. Eisenman akként cselekedett, amint mondta. A performancia, a performatívum boldog hatékonysága abban áll, hogy egyedül találja fel egy aláírás formáját, amely nemcsak hogy kettő helyett ír alá, hanem a kórusban történő aláírás, a ko-szignálás vagy kontraszignálás többszörösségét is bejelenti. Aláírását adja nekem, amiként mondják arról, aki munkatársának átadja az aláírás »hatalmát«. A mű zeneivé válik, építészet több hangra, amelyek éppen a maguk eltérésében egyszerre különbözőek és összehangoltak. Ez adja a korál (*coral*) éppannyira értékes, mint megkövült adományát. Mintha a víz természetesen szövetkezett volna az ásvánnyal, a spontán alkotás szimulakruma kedvéért valamely megosztott óceán tudattalan mélységeiben. *Ecce Homo*: feneketlen mélységek szakadéka, zene, hiperbolikus labirintus. Egyszerre tartatik tisztelőben és játszatik ki a törvény. Márpedig a számunkra adott parancs azt is előírta: csak vizet és követ e pseudo-kertnek, semmi esetre se növényzetet. Íme, mi történt egy csapásra, varázsütésre, két szóban egészen a csend közelében. A varázspálca egy karmesterhez is hozzátartozik. Még hallok őt, mint egy tűzijáték-rendező főművét, egy tűzijáték feltörését. És hogy ne gondoljunk a *Music for the Royal Fireworks*-ra, a kórusra, Corelli hatására, az »architektúra azon jelentésére«, amelyet Händelnél csodálnak?»¹⁴

A fenti tételből egyetlen mondatot emelnék ki, amely a kórusban történő aláírást a Derrida és Eisenman által jegyzett *Choral*

Work egyszerűségén túl a zene, az építészet és a filozófia ko-szignálásának aktusához, az együttes aláírást lehetővé tevő írás eseményéhez vezet, ahhoz a mozzanathoz, amikor „[a] mű zeneivé válik, építészet több hangra, amelyek éppen a maguk eltérésében egyszerre különbözőek és összehangoltak”.¹⁵

Az alaprajzokat – raszter, rostély, rosta vagy valamely húros hangszer, lant, zongora, hárfa – vizsgálva Derrida más húrokat kezd pengetni, a lant (*lyre*) és a líra (*lyrique*) húrjait, a *Choral Work*, *khóra*, *koreográfia* így nemcsak tökéletes cím, a lant, zongora, hárfa nemcsak tökéletes alaprajz-ötlet számára, hanem zenei alkotásmód, poézis, poétikai invenció, poétikai tevékenység.

Szöveg-partitúrák – Derrida és Mallarmé

A hangszerelést, a szövegszerzést, a partitúra-írást Derrida Mallarmétől tanulta. A *Poésies*, a *Kockadobás*, a „második mallarméi forradalmat” (Barbara Johnson)¹⁶ jelző kritikai költemények, így az „Irodalmi szimfónia”, *Théophile Gautier – Charles Baudelaire – Théodore de Banville* (1865), a „Művészi eretnokségek. – Művészet mindenkinek”¹⁷, a „*La musique et les lettres*”, a „*Sur l'évolution littéraire*”, a „*Crise de vers*”¹⁸ és sorolhatnánk tovább a szövegeket, a költői gyakorlatban és a költői gyakorlatra történő reflexióban is nagyon jól mutatják a zene kitüntetett szerepét Mallarmé számára, amely nem merül ki a hangzásban, a hangszerelésben, hanem az íráshoz mint a költői, zenei, művészi gyakorlat alapműveletéhez kapcsolódik.¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe a *Musica Ficta. Wagner-olvasatok* című könyvében Mallarmé szövegeit elemezve rámutat arra, hogy „a művészet lényegében írás, és egyebek között az a rendeltetése, hogy az »illanót és a váratlant visszaadja« »egészen az Ideáig«. Ebből következően minden további nélkül igazat adhatunk Badiounak, aki szerint határozottan létezik az esemény sajátosan mallarméi poétikája”.²⁰ Az „esemény sajátosan mallarméi poétikájából”²¹ adódik, hogy Mallarmé írásai a filozófusok, a zenészek és a képzőművészek által gyakran idézett

és megidézett alkotások, különösen episztemé, paradigma, vagy diskurzusrend-váltások idején, és különösen olyan alkotóknál, így a filozófiában Lyotard, Derrida, Deleuze, Jean-Luc Nancy, az irodalomban Barthes, Kristeva, Johnson, a zenében Debussy, Ravel, Boulez, a képzőművészetben pedig Marcel Duchamp vagy Hantai²², akik nemcsak reflektálnak a filozófia, a zene és a művészetek egymáshoz való viszonyára, hanem alkotásaikban színreviszik a művészet eredendő többsét, amit Jean-Luc Nancy egy francia fordulattal így nevez: „être singulier pluriel”.²³ Ez a többség a poézis egy olyan értelmezését feltételezi, ahol a poétika, amint ezt Jean-Luc Nancy hangsúlyozza, „még mielőtt egy adott művészet neve lenne, a művészet generikus megnevezése. *Techné poiétiké*: produktív technika”.²⁴ A „*Comment s'écoute la musique*” (2006) című szövegében Jean-Luc Nancy arra hívja fel a figyelmet, hogy „a hallgatás, a tekintet vagy a kontempláció nem más, mint minden oldalról megérinteni a művet – megérintettnek lenni általa, ami ugyanazt jelenti. Kétségtelenül nincs olyan nagy különbség a zenészi és a zenei vagy az ikonológiai és a pictorális párok között – ha használhatjuk így e fogalmakat –, vagy a poétikai és a poétikus között, vagy bármely más pár között, amelyet az esztétika tartományában meghatározhatunk. Minden alkalommal csak az elemzés és a taktus szoros összefonódásáról lehet szó, mindenik élesíti vagy megerősíti a másikat. Az érzékelés (vagy az érzelem, a kettő egy) és az érzékelhető kompozíció közötti intim és kényes szövetségről van szó”.²⁵ Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy eltörlődnének a diskurzív és nondiskurzív művészetek közötti különbségek, a különbözőség feltétele és nem következménye a művészi tevékenységnek.

Derrida, akár Mallarmé, nemcsak azáltal jelent kihívást a zenének, amit a zenéről mond, bár kétségtelenül felismerhető szövegeiben a „zene kísértése”, egyfajta „zenei kísértetjárás”, amint ezt Marie-Louise Mallet a „*La musique et le Nom. »Comments ne pas parler«?*” című szövegében kimutatja²⁶, hanem azáltal, ahogy ez a „kísértés” strukturálisan beleíródik a szövegébe, ahogy

a szöveg kompozícióját, az írás és a nyelv, a hang-jegy viszonyát felfogja, ahogy rámutat arra, hogy a „hang, a rejtett, a belső, a fantomhang” a maga részéről „testében dolgozza meg az írást”, anélkül, hogy „elárulná a szöveget”²⁷, és főként azáltal, ahogy ő maga játszik, ahogy az irodalmi, filozófiai, művészi szövegeken filozófiát, irodalmat, művészetet játszik. Nem hangszeren, hanem írószeren játszik, ám ez az írószer egyre inkább a hangszerre emlékeztet Derrida virtuóz játékában.

Derrida nem egyszerűen lejátssza a filozófia és az irodalom klasszikusainak a darabjait, hanem azokon játszik, hangjegyekre szedi szét őket, a hangjegy és a hang közötti különbséget szóltatja meg, kijátssza azokat a hangokat, amelyek eddig lejátszatlanok voltak, beleír a tér-időközökbe, és helyt ad annak, ami ott elfedődött, elfelejtődött, de aminek írott nyomai rávésődtek a felületre, a lapéra, a szemére, a fülére, „az emlékezet neuronális szövetére” (Freud).

44

Nem rekonstruál, nem réseket, hiányokat töm be, nem akarja helyreigazítani a hibákat, pusztán a köztest, a fehéret hagyja íródni, átíródni, áttörni a fekete-fehér szabályozott rendjén, térbe-osztásán, miközben Laporte *Fúgáját* hallgatva arra emlékeztet, hogy „a fehér ezen újraírása lényegileg kapcsolódik a zenéhez és a ritmushoz”.²⁸

Transz-partitúrákat ékel be a szövegébe, Hegel, Sade, Mallarmé, Artaud szövegeit játssza be, rajtuk játszik, rájuk játszik, idézi, felidézi, megidézi őket. Szövegközelbe, szövegközbe hozza őket, hagyja, hogy a másik szöveg utat törjön magának, áthangozzon, átíródjon rá, belejátsszon az ő szövegébe, és ezzel a műfajon kívüli játékkal dekomponálja a könyv struktúráját.²⁹

Oszlopaíra, szólamaira, ütemeire szedi szét a nagy könyv, az egységes tiszta mű eszményét, hangjaira, betűire, tér-közeire, hang-közeire bontja a szöveget, a betű és a hang, az írásjegy és a hang, a hangjegy és a hang, a hangkép és a hang közé helyezkedik, és ezt a különbséget hagyja megszólalni.³⁰

Egymásba metszi, oltja, játssza Mallarmé és Platón szövegeit. Egymással kezdi ki őket, és hagyja magát kikezdeni általuk. Nem határolja le a filozófia területét, nem zárja körül, nem szab kompetencia-határt, hanem játékkal megnyitja azt másai felé. A hagyományos keretből kibontott szövegeken megszólaltatott „textuális zenével” mutat rá arra, hogy nincs tiszta filozófia, nincs tiszta irodalom, nincs tiszta zene – mindez már kezdetben fertőzött: hanggal, írással, szöveggel fertőzött, nem lehet őket egyszer s mindenkorra különválasztani. Bábel van, különbözőség van, összekeveredés van. De ez az összekeveredtség, ez a „fertőzöttség” nem akadály, hanem esély. Esély arra, hogy a szöveg „hallhatatlan” zenéje megszólaljon, és a zene „láthatatlan” szövege íródjon.³¹

Concerto a quattro mani – Derrida és Adami

„Radírral rajzolt, íme az, aki töröl.
Mit tesz ő a piaccal, a keretekkel és a margókkal?”

45

Íme a Derrida által feltett kérdés Valerio Adami *Le voyage du dessin* címen rendezett kiállítása ürügyén írott szövegében, melynek címe: „+ R (par-dessus le marché)”.³² Derrida Adami két olyan alkotását elemzi, amelyet a *Glas* (1974) című Derrida-szöveg alapján készített „*Etudes pour un dessin d'après Glas*” (1972) címen. Derrida szövege a *La vérité en peinture* (1978) című könyvben jelenik meg, amelyben négyszer járja körül a festészet kérdését³³: elsőként az *ergon* és *parergon* viszonyának művészetfilozófián (Kant, Platón, Hegel, Heidegger) belüli értelmezését vizsgálja, másodszer a „fonikus vonás” és a „grafikus vonás” (Adami), harmadszor „a vonás idiómáját mint a címzett aláírását” (Titus-Carmel), negyedszer pedig a Van Gogh cipőiről Heidegger és Shapiro között kialakult „szó-párbajt”.³⁴

Derrida Adamiról írott szövege annak az egyszeri találkozásnak az eseménye, amely Derrida és „Derrida” között zajlik, Derrida

da, a *Glas* szerzője és az Adami által értelmezett „Derrida” között. Az *Előszó*ban és a *Passzpartú*ban is külön kiemeli Adami elméleti tétjét a maga filozófiája számára, így azt a mozzanatot, ahogy Adami megpróbálja a műveiben „megfejtani” azt az „egyszeri szerződést, amely a szót is megelőző (például *Gl*, vagy *TR*, vagy *+R*) fonikus vonást a grafikus vonáshoz köti”.³⁵ Ám ezen túlmenően Adami műveinek van egy sokkal gyakorlatibb tétje is Derrida számára. A „kétarcú szériografikus tárgyakban”, a „komponálás és dekomponálás kettős gesztusában”, a „kettős metszésben (lemez és rajz)” Adami nemcsak a Derrida-partitúrákat – *Marges*, *Glas* – viszi színre, hanem Derrida írásmódját is: „E kettős gesztus miatt és egy idézet ezen kettős mozgékonyasága miatt, a kettős metszetnek (lemez és rajz) *Concerto per un quadro di Adami*, kétszer két kézre volt szüksége. Komponál, dekomponál: többek között azokat a partitúrákat is felhasználva, amelyeket én szignáltam, ahol már régóta megfogalmazódott az egyszerre több kézzel, több hangjegyvonalon való játszás igénye.”³⁶

46

A saját módszerével szembesített Derrida egy filológus precizitásával sorolja fel azokat a szöveghelyeket, ahol ő maga a négykezesekről írt: „»Két szöveg, két kéz, két tekintet«, *Ousia et grammé*, »Ott van, mint a könyv árnyéka, harmadikként a könyvet tartó két kéz között, az írás mostjának különbsége«, *Ellipse*, »Legalább két kézre lenne szükség, hogy működjön a készülék, és egy gesztusrendszerre, az eredetek egy rendezett sokaságára. Többnek kell lenni ahhoz, hogy írjunk és már ahhoz is, hogy észleljünk.«” „A mostság és a manuskriptúra egyszerű struktúrája mítosz, legalább annyira »teoretikus fikció«, mint az elsődleges folyamatok ideája” (*Freud és az írás színtere*).³⁷

Az önidézetek alapján is nagyon jól nyomon követhető, hogy Derrida nemcsak ír a négykezesekről, hanem már a *L'écriture et la différence* (1967) legelső darabjaitól kezdve négykezeseket játszik, a *Marges de la philosophie* (1972) és *A disszemináció* (1972) darabjaiban egyre intenzívebb és elismertebb ez a játék, de a *Glas* virtuozitása váltja ki a legtöbb kritikát és a legnagyobb elra-

gadtatást. Adami *Etüdjében* Derrida a *Glas* virtuóz átíratát láthatja és hallhatja, amiként egy ki nem mondott felkérést is. Derrida négykezessel válaszol e felkérésre. Két Adami-alkotást választ ki, mindkettőt átkereszteli – *ICH* (Én) és *CHI* (kiméra) –, mindkettőt átírja a *Concerto a quattro mani* eljárását alkalmazva.³⁸

Az *Ich* Derrida adta értelmezéséből három részletet idézek, az *Ich* átíratát, az Adami-esemény elemzését, valamint a *rythmosra* történő utalást.³⁹

Íme az *Ich* Derrida-átírata: „Két oldal (kettős oszlop, kettős kötés) összefűzött itt, egy spirálnak nevezett dróttal, mint egy *fűzetben*. *Codicarium? Quaternarium?* Mindenképpen négy sarok, egy alapzat, mely a fűzés belső eltolódása szerint maga is négybe vágott és egy ferde határ, mint a víz felszíne. [...] Kihalászva a *Glas*-ból, kihúzva a tenger fölé, kívül a maga elemén egy mondat látszik fennmaradni, egyszerre folytatódni és abbamaradni: mindenekelőtt magában, balról jobbra, megszakítván a saját maga mozgását, aztán újra helyreállva, a fűzés fölé ugorva, a házias margó vagy az artikuláció fölött. Az alig artikulálható *gl*-jéből véve a felszólítást. Itt minden *alig* jegyződik meg. A megnyilatkozás nemcsak belülről metsződik el, hanem két külső szélén is, a szélezésnél. [...] Az, ami egyszerre belémetsződik, és minden egyebet súg nekem, így íródik és olvasódik, metszvéen és minden egyebet súgván performálódik, *follyamatban* lévén, hogy azt csinálja, amit csinálnia kell, azt rajzolja, amit *follyamatban* van írni. A bekeretező szegélyeket átugorja, a margókat telíti, de margó *szakadékban* [*en abyme*]. Az *Ich* visszalökött («a visszalökött egybehangzik») éppen a halászat és a keresztelés pillanatában egy fenék nélküli elembe. A krisztusi fallosz kiemelkedik a tengerből? Nincs part, nincs többé tengerpart, igaz, de a part néven nevezetük: »a sarok számomra mindig a sír széle.«⁴⁰

Adami az „új figuráció”, a „narratív festészet” képviselője, a lehetetlent akarja megvalósítani az *Ich*ben, a lélekharang hangját, (*Glas*) a „*gl*”-át akarja megszólaltatni a festészetben. Az „*ó gl*”-ja – *le son glas* mint *leçon glas* – Derrida hallomásában a lá-

tásra redukált festészet leckéje (leçon), amiként Derrida *gl*-ja a beszédre redukált filozófia leckéje.

Íme az *Ich* eseménye Derrida értelmezésében: „És mégis az *Ich*, negatívum nélkül, kialakít egy színteret, amely semmi esetre sem található meg a *Glas*-ban, és semmi címen sem reprezentálja azt. Legalábbis ezen oknál fogva: saját műveletét alakítja *Ich*, erőszak egy rabul ejtés által horogra akadt, kiélezett, mely egy tudattalant kerít a hatalmába (nézzék a fegyvereket, a *La meccanica* halászsinegének orsóját, a horog karikáját a *Freud in viaggio* keze alatt; igenis van munka és erő, összehasonlíthatatlan mesterségbeli tudás, agresszivitás, a halász-analitikus cselszövése, és aztán ez az X, ami alapján ezt véletlen szerencsének vagy zseniális tettnek lehet nevezni: a vonal lebeg egy pillanatig, mint a figyelem, aztán vibrál, és egy csapásra megfeszül, ráharap. Az állatnak is ott kell lennie), zsákmányát egy szöveggel kínozza, egy aláírással, egy *Ich*-vel, ez a hal fallikus nyom, a rajta kívüli szűkebb területre szorítás, a szerteséjjel cibálás, hogy láttassa vele, *láttni hagyja* azt, végül holtan, amit nem tudott magának megadni. Adami (azt) rajzolja itt, hogy rajzol, (azt) mutatja, amit csinál, miközben azt színleli, hogy a másik kezével mutatja, azt mutatja, ami (történik), elmúlik, megtiltott *Glas*-nak, aláírójának hatókörén kívül. *Ich* a szöveg abszolút fonákját, a maga másik színterét írja alá, de azt is mutatja, hogy mutat, a galériát rajzolja, a mutatást, a kiállítást, vagy, ha nem akarjuk Adami két másik nyelvét beszélni, a kiállítást állítja ki.”⁴¹

A „kiállítás kiállítása” nem *mise en abyme*, hanem *en abyme* szituáció, Adami esetében mindig van benne egy törésvonal, ami nem enged elmélyülni, megszakítja a kicsinyítő tükör effektusát, a feneketlen mélység érzetét, megtöri a felületet, elcsúsztatja egymáson az éleket, a szögeket, megszakítja a történetet, eltéríti a tekintetet, fennakasztja az olvasást, felfüggeszti a képet.

És íme a *rythmosra* történő hivatkozás: „*gl* nem redukálható sem egy térbeli formára (a hangrész-olvasat nyomása, egy már-már lehetetlen függő pecsét felé, egy csapással a felszínre rántot-

ta), sem egy logogramára (ez még csak nem is az ősi töredék, vagy egy diskurzus ki-vonata), az *Ich* egy csapásra kettészakad, mint a hal és a nyelv és a kép. Egy zenei fordulattal mondanám, ha e szó nem azzal a kockázattal járna, hogy még hagyja magát egy analóg rendszerbe besulykolni. Táncsal tehát, haláltáncsal a hal farkában, a farkra nyomtatott ritmus. Mégpedig bevont farkok. *Rythmos*, tudjuk, azért jött, hogy egyszerre jelezze egy írás ritmusát és a hullámok hullámzását. Itt az anya tengerre nyomtatott – a több levegőért [*plus d'air – nincs több levegő, plusz r, +R*] halálra szublimált hal-ember – hullámokra, az *Ich* dühös farka által csapdosott zene hullámzó felszínére”.⁴²

Ez a *rythmos* túlmutat a fonikus és a grafikus vonáson, a lexikális vagy pikturális elemek „szabályozott cseréjén”, „átlyukasztja a diszkurzív írás és a reprezentatív festészet ízületét”, és egy „elbeszélhetetlen eseményt”⁴³ idéz meg, a *rythmost* megszakító *cezúra*, a *halál* eseményét, mely négykezesre ítéli a túlélőt.

Jegyzetek

- A szöveg korábbi változata *Derrida két hangra* címen Kondor Ádám koncertjén hangzott el 1997. május 13-án, Budapesten, Boros János és Orbán Jolán előadásában.
- 1 Jacques Derrida: „Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres (1986)”, *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 499–500., 503. o.
 - 2 Marie-Louise Mallet, „La musique et le Nom. »Comments ne pas parler«?”, *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1994, 515–528. o.
 - 3 Marcel Cobussen, *Deconstruction in Music*: www.cobussen.com
 - 4 Michael Lévinas, „L'Instrumental – Fusion et hybridation. «Préfixes»”, Marie-Louise Mallet (ed.) *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1994, 161–163. o., Kondor Ádám, „Notes disséminées”, Orbán Jolán (szerk.), *Déli Felhő* (Derrida-különszám), 2000/1. 108–113. o., Marcel Cobussen: www.cobussen.com.
 - 5 Jacques Derrida: „Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres (1986)”, *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 495–408., 599. o.
 - 6 Uo.

- 7 Jacques Derrida, „Visszaszolgáltatások – a cipőméretben rejlő igazságról”. *Enigma*, 1999. 18. o., 1999. 57. o. (ford. Simon Vanda).
- 8 Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987. A hangfelvétel 1987-ben készült kazetta formájában, 2004-ben CD-ként is kiadták.
- 9 Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987. 12. o.
- 10 Carole Dely, Jacques Derrida, le „peut-être” d’une venue de l’autre-femme. La déconstruction du „phallogocentrisme” du duel au duo (2006): www.sens-public.org/spip.php?article297
- 11 Hélène Cixous – Jacques Derrida, *Voiles*, Galilée, Paris, 1998., Jacques Derrida – Catherine Malabou, *La contre-allée*, Collection Voyager avec..., 1999.
- 12 Jacques Derrida, „Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres (1986)”, *Psyché, Invention de l’autre*, Galilée, Paris, 495–408., 499. o.
- 13 A „Chorégraphies” és „Voice II” című interjúkban Derrida az önéletrajzírás személytelenségig személyes tonálisában tér vissza erre a kérdésre: „Ami engem érdekel, az írás a hangban, a hang mint differenciális vibrálás, azaz a nyom. [...] például a kedvenc gyönyörűségem nem az, hogy publikálás céljából írjak; nem is szeretek publikálás céljából írni, inkább az író pozíciójából szeretek beszélni; amit csinálni szeretek [...] hangot adni abban, amit írok, a hang egy bizonyos pozíciójának, amikor a hang és a test nem választható el egymástól; és ez a szájon keresztül történik természetesen; nincs hajlamom csak erre a hajlamra, végtére is arra, ami nyelvekkel íródik, a szájról a fülre, szájról szájra, szájról ajakra ...” Jacques Derrida, „Voice II” (1985), *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, 167–183. 150., o.
- 14 Jacques Derrida, „Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres (1986)”, *Psyché, Invention de l’autre*, Galilée, Paris, 499–500. o.
- 15 Uo.
- 16 Barbara Johnson, *Défiguration du langage poétique*, La seconde révolution Baudelairienne, Flammarion, 1979. 173–211. o.
- 17 Mallarmé idézett szövegei magyarul a Maár Judit és Ádám Anikó által szerkesztett kötetben jelentek meg: Maár Judit – Ádám Anikó (szerk.), *Nyelv, költészet, titok*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995. 73–77., 77–81. o. (ford. Maár Judit).
- 18 Stephan Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. H. Monor et G. Jean-Aubry, Gallimard-Pléiade, Paris, 1945.
- 19 Mallarmének a művészetekhez való viszonyához l. Judit Maár, *De l’oeuvre parfaite au fragment*, Eötvös Univ. Press, Budapest, 2008. 276–285. o.
- 20 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta. Wagner-olvasatok*, Latin Betűk, Debrecen, 1997. 71. o.
- 21 Alain Badiou Mallarmé értelmezéséhez l. Alain Badiou, *Petit manuel d’investhétique*, Paris, Seuil, 1996., az esemény értelmezéséhez pedig, Alaid Badiou, *L’être et l’événement*, Paris, Seuil, 1988.

- 22 Marchel Duchamp és Mallarmé, A *Nagy könyv* és a *Nagy üveg* közötti viszony elemzéséhez l.: Házas Nikolett, *A dobozba zárt gondolat. Marcel Duchamp, L'Harmattan*, Budapest, 2009. 47–49. o., Hantaihoz pedig l. Berecz Ágnes, „A szövegek ismerete című könyv elé”, *Enigma*, 2002. 32. 5–11. o., Házas Nikolett, „Hajtásról hajtásra (Hantai a Pompidou Központban)”: http://tranzit.blog.hu/2009/07/14/hajtasrol_hajtasra_hantai_a_pompidou_kozpontban
- 23 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996.
- 24 Jean-Luc Nancy, *The Technique of the Present*, <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>
- 25 Jean-Luc Nancy, *Comment s'écoute la musique*, Il Particolare 15–16. Marseille, 2006.
- 26 Marie-Louise Mallet, „La musique et le Nom. »Comments ne pas parler«?”, *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1994, 515–528. o.
- 27 Jacques Derrida, *Feu de cendre, De femmes*, Paris, 1987, 9. 11. o.
- 28 Jacques Derrida, „Ce qui reste & force de musique (1979)”, *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, 102–103. o.
- 29 Jacques Derrida, *A disszemináció*, Jelenkor, Pécs, 1998. 7–59., 170., 275. o.
- 30 Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, Paris, 1974.
- 31 Jacques Derrida, „Ce qui reste à force de musique (1979)”, *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, 95–105., 97. o.
- 32 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978. 171. o.
- 33 A festészet körül járás ritmikus mozgása a zene-értő Derrida szakértőknél is visszhangra talált. Marie-Louise Mallet az általa szervezett konferencia és kötet címében emeli ki az „autour” kifejezést: *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida* (Paris: Galilée, 1994)., Marcel Cobussen pedig ötször járja körül a dekonstrukció és a zene kérdését: www.cobussen.com.
- 34 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978. 3–4. o.
- 35 I. m. 14. o.
- 36 I. m. 172–173. o.
- 37 Uo.
- 38 Adami *Concerto a quattro mani* című alkotását Derrida a következőképpen értelmezi: „*Concerto a quattro mani*-t kétszer játsszák, megfordítva a kezek irányát: tükör előtt, tükör alatt, tükör mögött. A különös manufaktúra megdönti a spekulációt, azt mutatja, ami őt mutatja, a *tükör mögött*, a borítón. Ez utóbbi önmaga része, egy olyan tárca része, amely ahhoz, hogy egyszerre kívül és belül lehessen, egy olyan tárggyal manipulál több regiszteren, mely azért elrejtí. És tettetí, hogy egy nem reprezentatív hangszert reprezentál (például egy zongorát).” I. m. 175. o.

- 39 Adami alkotása az interneten megtekinthető, sőt a Derrida szövegének címében – „+ *R* (par-dessus le marché)” – benne rejő irónia ironikus játékként akár meg is vehető: http://images.google.hu/imgres?imgurl=http://www.artenovance.com/images/lithographie-estampe-originale-valerio-adami-19.jpg&imgrefurl=http://www.artenovance.com/lithographies/artiste-peintre-artistes-peintres-art-contemporain-ab/adami-valerio/lithographie-estampe-originale-valerio-adami-04.php&usq=__XZ8IFKBOJ6sHfVDM0vZB0L4MOvs=&h=613&w=457&sz=289&hl=hu&start=4&sig2=bEXZvYx16g10TrFX0cI65A&um=1&itbs=1&tbnid=XNE4DuurJRirbM:&tbnh=136&tbnw=101&prev=/images%3Fq%3DDerrida,%2BAdami%26um%3D1%26hl%3Dhu%26lr%3D%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1&ei=B6abS7WkCobSmgPF5LGfCw
- 40 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978. 180. o.
- 41 I. m. 186–187. o.
- 42 I. m. 183. o.
- 43 I. m. 182. o.

Beke Ottó

A SZUPRASZEGMENTÁLIS ELEMÉK SÁMÁNÚTJA

„a költészet tér, anyag és mozgás”¹
(Szkárosi Endre)

Benczik Vilmos az írásbeliség kora előtti nyelvi akusztikum szerkezetét vizsgálva azt szegmentális (diszkrét) és szupraszegmentális (folytonos) elemekre bontja. Az előbbi kategóriába nagyobbára a jelentésmegkülönböztető funkcióval felruházott, ellentétpárokba rendeződő beszédhangok, továbbá az ezekből az intézményesült fonémákból felépülő konvencionális szavak tartoznak. Az e csoporton belüli meghatározó oppozicionális relációk az elemek diszkrét és digitális jellegét előfeltételezik. Mind ezen attribútumok következtében „[a] nyelv szegmentális elemeit a betűírás viszonylag pontosan tudja rögzíteni”.² Ellenben a szupraszegmentális nyelvi elemek nem diszkrét és digitális, hanem sokkal inkább dinamikus és analóg jellegűek. „Ennélfogva az alapvetően digitális betűírás ezeknek az elemeknek a megragadására nem vagy csak igen korlátozottan képes.”³ A szupraszegmentális – vagy folytonos – nyelvi jelek közé sorolható többek között a hangterjedelem, a hanglejtés, a hangerő, az időtartam, a dallam, az erősségi vagy zenei hangsúly. Amennyiben hitelt adunk Walter J. Ongnak az elsődleges oralitás diskurzusformáira is alkalmazható interpretációelméletének, nyomban világossá válik, hogy egy szóbeli megnyilatkozás értelmezésekor mindkét nyelvi akusztikum-típus kommunikátumait figyelembe kell venni. „Interpretálni [...] annyi, mint

világosan kifejezni azt, ami egy adott manifesztációban rejlik, nyilvánvalóvá tenni, ami az interpretátor hallgatóságának miliője számára az adott manifesztációban nem nyilvánvaló. Az interpretáció mindenre, ami információt hordoz, alkalmazható: emberi gesztusra, napfogyatkozásra, diagramra például. Verbális megnyilatkozást interpretálni nem más, mint világosan kifejezni, ami a megnyilatkozás magától nem árul el az adott közönségnek.”⁴ Az írásbeliség kora előtt, az elsődleges szóbeliség döntően akut kommunikációs szituációiban a megnyilatkozások szupraszegmentális dimenziója hatványozottan járulhatott hozzá a szemantikai jegyekkel bíró szegmentális elemek értelmezéséhez. Az orális diskurzus parttalanságában kevésbé nyílt lehetőség a mnemotechnika segítségére siető töprengésre, az egymásba folyó, disztingvátlan kommunikációs szituációk kontrollszerű áttekintésére. „A szóbeli megnyilatkozás világa jellemzően a diskurzus világa, a diskurzusban az egyik megnyilatkozás előidézi egy másikat, az megint egy másikat és így tovább. A jelentés a diskurzusfolyamatban bontakozik ki. A kibontakozás, még mielőtt a megnyilatkozás megkezdődne, elindul.”⁵

Ladik Katalin miközben a hangköltészetként konstituálódó orális diskurzus középpontjába állítja a (beszélő) szubjektumot, azt vég nélkül decentralálja. Közvetített akusztikumai olyan mértékben tartalmazznak bonyolult diskurzív szövedéket alkotó szupraszegmentális nyelvi elemeket, hogy azok a tagoltakkal szemben túlsúlyba kerülnek. Steve McCafferynek a fonikus költészetrel foglalkozó áttekintéséből úgy tűnik, a hangköltészet egyenesen „az emberi hang nem-szemantikus költészeteként”⁶ határozható meg. Az olyan Ladik-alkotások, mint például a Magyar Elektronikus Könyvtárban mp3-as formátumban hozzáférhető és onnan le is tölthető 1968-as *Sámánének* vagy a '76-os, négy részből álló, összefüggő kompozíciót alkotó *Phonopoetica*⁷ az emberi hangnak autonómiát biztosít. A hangot azonban nem rendeli alá a szemantikának, hanem önmagában teszi azt hallhatóvá. A hang a nevesített alkotásokban továbbá nemcsak az emberhez

mint egyedüli értelemhordozó középponthoz kapcsolódik, tehát nem kizárólag emberi hang (vox humana), hanem egyazon időben a természeti és technikai környezet hangja, moraja, zaja is. „Ladiknál a zenével való organikus kapcsolat s ettől nem elválaszthatóan az emberi hang hangszerként való felfogása és alkalmazása a hangköltészet egy európai szinten is originális változatát teremti meg, amelyben a szöveganyag (hol több, hol kevesebb), az emberi hang szemantikailag nem értelmezhető tartományai és a környezeti – elsősorban zenében megnyilatkozó – hanganyag szerves egységet alkot” – fogalmaz Szkárosi Endre.⁸

A szubjektum a szupraszegmentális, tehát nem a szemantika által uralt nyelvi elemek orális diskurzusában kénytelen identifikációs stratégiákat kialakítani és működtetni. A hanghatások mint nem-referenciális nyelvi elemek tőle származnak, az ő emberi hangjai, amelyek azonban a természeti és technikai környezet hangjait idézik fel, illetve azokkal kontaminálódnak. A hangok tehát egyrészt szupraszegmentálisak, nem digitális, hanem analóg és tagolatlan jellegűek, másrészt pedig nem is teljes mértékben és feltétel nélkül emberiek. Ebben a többszörös, a szubjektumot decentráló, dinamikus összefüggésrendszerben bontakozik ki a fonikus költészet mint „a hangban létrejövő és a hangban megnyilatkozó költői tevékenység”.⁹

A tagolt, értelemmel bíró beszéd-helyetti hangközpontúság a költői szubjektum jelenlétével játszik. Az auditív-akusztikus hatások, „mivel az észlelés jelenségéről van szó, *affirmatív jelleget* öltötenek: a hangok [...] nem tűrik a tagadást”.¹⁰ A hangok percepciója és eksztatikus affirmatív karakterisztikája mentes marad a *mondás rendjétől* és annak *immanens strukturalitásától*. A hangokat nem a jelentéseket konstituáló *diszkrét vágások*, nem az *értelemstruktúrák* és nem is a *szintaxis* jellemzi.¹¹ Az ilyen módon az affirmatív jellemvonások által meghatározott ladiki hangköltészet forráshelye, a szubjektum nem a nyelv jelrendszerével, komplex funkcionalitásával, jelentő potenciáljával, hanem csupán hangokkal és a hangok analóg természetével kapcsolódik össze.

A szubjektum nem artikulált jelek segítségével kommunikál, azokban ugyanis megtörne jelenléte. A költői szubjektum hallható, érzékelhető formában megnyilvánuló aktivitása ezen a ponton tehát nem nyelvi működésmód. „A fonikus szubsztancia segítségével létrejövő »magát-hallva/megértve-beszélés« rendszere”¹² már a diskurzív tevékenység és nem az eksztázis jellemezte feltétlen afirmativitás velejárója. A hangközpontúság maga alapvető, tovább már nem redukálható formájában, „a hangban létrejövő és a hangban megnyilvánuló költői tevékenység”¹³ csupán a szubjektum jelenlétére és nem értelemstruktúrákkal folytatott műveletekre tart igényt. „A fonocentrizmus egyéolvad az általában vett lét mint *jelenlét* értelmének történeti meghatározottságával, és mindazokkal az almeghatározottságokkal, amelyek ettől az általános formától függnnek, és benne szervezik meg rendszerüket és történeti társulásukat [...]”¹⁴ Még az olyan Ladik-alkotásokat, hangkölteményeket sem a (nyelvi) jelentés tartja össze és uralja, amelyeknek hagyományos értelemben vett, olvasható és lejegyezhető, sőt: lejegyzett szövegük van. Gondoljunk csak a *Négy fekete ló repül mögöttem* vagy a *Sírató* példájára!¹⁵ A nem szemantikai funkciót betöltő emberi hang és a nyelv megkülönböztetett figyelemben részesített szupraszegmentális elemeinek kontaminációja Roland Barthes *Az ismeretlen nyelv* című, körülbelül Ladik Katalin költői indulásának idejében írt, pontosabban 1970-es szövegének alábbi sorait idézi fel: „A vágyálom: megismerni egy idegen (idegenszerű) nyelvet, de közben nem érteni: felfogni benne a különbséget, anélkül, hogy ennek a különbségnek a nyelv felszínes társadalmisága – kommunikáció vagy közönségesség – lenne az ára; meglátni saját nyelvünk kudarcait, amelyek az új nyelvben megoldásként tükröződnek; megtanulni a felfoghatatlan rendszertanát; felboncolni a mi »valóságunkat« más szabásminták, más mondatnok ösztönzésére; az alany sohasem tapasztalt helyzeteit fedezni fel a kijelentésben, átrendezni annak helyrajzát – egyszerűen: alászállni a tolmácsolhatatlanba, s pillanatnyi enyhülés

nélkül élni át ezt a megrázkódtatást mindaddig, amíg megrendül bennünk az egész Nyugat, és meginognak az atyai nyelv jogai, azé a nyelvé, amely atyáinkról száll ránk, és amely bennünket is egy – éppen a történelem által »természetté« változtatott – kultúrának az atyjaivá és birtoklóivá tesz.”¹⁶

A hangköltészet még/már ismeretlen, döntően orális nyelvi gyakorlata lehetővé teszi a nyelv határainak radikális kitágítását. A hangköltészet nyelve természetszerűleg nem korlátozható a digitális jellegű betűírással könnyedén megragadható rögzíthető szegmentális elemek dimenziójára. A fonikus költészet alkotásainak a nyelv szupraszegmentális komponensei is meghatározó részét alkotják. A hangköltemények továbbá nemcsak hangzó (nyelvi) anyagot, hanem extralingvális kommunikációs eszközöket is mozgósítanak. „Az írásbeliség előtti kor kommunikációjában [...] a lingvális és extralingvális kommunikációs eszközök nem váltak el egymástól, még csak nem is tudatosult különbözőek voltak: a diszkrét hangjelekből építkező szó, a kimondott szó jelentését esetleg döntő mértékben alakító analóg jel természetű *hangszín*, *hangerő* vagy *ejtési időtartam*, illetve a szó kiejtését kísérő *gesztus*, *archifejezés* vagy *testtartás* egységes, homogén kommunikációs eszközként működtek. Szerepük az idők során természetesen változott, s ez a változás egyértelműen a diszkrét hangjelek javára történt, de az ún. testbeszédnek még korunkban is igen nagy a szerepe.”¹⁷ A szegmentális és szupraszegmentális jeleket egyaránt magukban foglaló lingvális eszközökön túl a fonikus költészet gyakran extralingvális eszközökkel is él. Komplex kommunikációs gyakorlata, amely tehát egyazon időben verbális és non-verbális, annál inkább releváns, hogy – miként Nyíri Kristóf fogalmaz – „az ember természetes környezete egy audiovizuális, multimédiás környezet, mivel az ember néz, beszél, hall, fog, szagol, mozog stb.”¹⁸ Szkárosi Ladik Katalin költészetét méltató, *A szó teste* című írásában többek között éppen a verbális közlés megvalósulásának megkerülhetetlen non-verbális/materiális kontextusára hívja fel a figyelmet:

„a hanggal, a nyelvi közlés testi realizációjával az ember – többnyire anélkül, hogy gondolna rá – már a köznapi érintkezésben is testet ad a nyelvnek”.¹⁹

A szó testéről, avagy a verbális (költői) közlés realizációjáról szóló idézett koncepció korrespondál Ongnak a megnyilatkozás természetével kapcsolatos nézeteivel. Ong fentebb már hivatkozott tanulmányában a megnyilatkozással rögzített szöveget mint vizuális konstrukciót állítja szembe.²⁰ A megnyilatkozás a nyelvi közlés megvalósításával az aktualizáció konstitutív szerepének szempontjából feltűnő átfedéseket mutat. A realizáció szükségképpen egy megismételhetetlenül egyedi és konkrét kommunikációs szituációhoz és személyekhez kötődik. „Nem létezik univerzális, időn és téren kívüli megnyilatkozás, illetve olvasó” – fogalmaz Ong, majd néhány sorral később a következőképpen folytatja: „Univerzális hallgató nem létezik. Csakis individuális – akár valós, akár fiktív – hallgatók léteznek, akik mind időponthoz kötöttek.”²¹

58

Az orális diskurzus akut kommunikációs szituációiban materializálódó (hangköltészeti) szó elképzelésével kapcsolatban továbbá érdemes felidézni Arrigo Lora-Totino *Mi a hangköltészet?* című írását, amely szerint „[a] hangköltészet, mivel a hangszínnel és a ritmussal képes színesebbé tenni a szavak világát, túllép az értelmi olvashatóság határain, és a rádióknak adja át magát, a lemezeknek, a magnószalagnak, illetve – ami a legfontosabb – a közvetlen közönségkapcsolatnak a szavak során, amik akár improvizációval is végződhetnek.”²² Lora-Totino a szövegszerűen lejegyzett és ily módon rögzített verstől a teljes oralitásig, vagyis a (textuális) stabilizáció nélküli nyelvi közlésig mint realizált verbális struktúráig terjedő skálán négy szakaszt különböztet meg. Az olvasott szöveg az írott vershez mint kontrollinstanciához igazodva, annak primátusát állítja. Az elmondott szöveg esetében a grafematikus struktúra és a realizált nyelvi közlés egyenértékűek. Az előadott kompozíció pedig a megnyilatkozásnak – avagy Székelyi idézve – a szó testének bizto-

sít kitüntetett szerepet. Ilyenkor „az írott szöveg partitúráként szolgál”, tehát „csak az előadás számít, [miközben] bármiféle emberi hang megengedett”.²³ A teljes oralitás állapotát példázza a hangkompozíció, amely már nem tart igényt előre lejegyzett szövegre, hiszen önmagára, saját auditív jellemvonásaira, gyakran nem-szemantikus effektusaira irányítja a figyelmet. A Lora-Totino-féle klasszifikáció ismerveit alapul véve világossá válik, hogy Ladik Katalin (előadott) hangkölteményei a költői közlés realizációjának, a megnyilatkozás megismételhetetlen egyszerűségének fontosságát tanúsítják. Nem hiába jegyzi meg Szkárosi, hogy „Ladik Katalin a nagyon kevés magyar költők egyike, aki eklatáns módon szemlélteti, hogy a költői közlés nyelve az írott kódrendszeren túl, a hangban, a látványban, a mozdulatban, a konkrét akusztikai és vizuális artikulációban valósul meg a maga teljességében. A nagy színpadi tapasztalattal rendelkező művész pontosan tudja, hogy nyomtatásos közlésre szánt versének élő előadása is több, mint előadóművészet: kreatív interpretáció, amely új, magában való műként jelenik meg, és így is értelmezhető.”²⁴ Ladik Katalin kreatív előadóművészetének egynéhány, önálló alkotása immár a YouTube videomegosztón is megtekinthető.²⁵

Jegyzetek

- 1 Szkárosi Endre: A szó teste, <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/1ford/szkarosi3.html>
- 2 Benczik Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Trezor Kiadó, Budapest, 2001, 23. o.
- 3 Uo.
- 4 Walter J. Ong: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta, http://nyitott-egyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm
- 5 Uo.
- 6 Steve McCaffery: Hangköltészeti áttekintés (részletek), <http://artpool.hu/Poetry/Sound/McCaffery.html>

- 7 <http://mek.niif.hu/01600/01611/mp3/index.html>
- 8 Szkárosi Endre: A hang autonómiája a költészetben, <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Szkárosi.html>
- 9 Uo.
- 10 Dieter Mersch: Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy „negatív” médialméletbe (részlet) = *Filológiai Közöny*, 2004/3–4., 181–182. o.
- 11 I. m. 181. o.
- 12 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 27. o.
- 13 Szkárosi Endre: A hang autonómiája a költészetben, <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Szkárosi.html>
- 14 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 33. o.
- 15 <http://mek.niif.hu/01800/01897/mp3/index.html>
- 16 Roland Barthes: Az ismeretlen nyelv. In: Roland Barthes: *Válogatott írások*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976, 241. o.
- 17 Benczik Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Trezor Kiadó, Budapest, 2001, 52. o.
- 18 Homo digitalis – a 21. század embere. Nyíri Kristóffal beszélget Kőrösné Mikis Márta, <http://www.ofi.hu/tudastar/uj-pedagogiai-szemle/homo-digitalis-21-szazad>
- 19 Szkárosi Endre: A szó teste, <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/1ford/szkárosi3.html>
- 20 „Mikor számít valamely szöveg megnyilatkozásnak? Mikor »mond« a lejegyzett mű valamit? Amennyiben a szöveg statikus, rögzített, »kívülálló«, nem megnyilatkozásnak, hanem vizuális konstrukciónak számít. A szöveg kizárólag élő személy elméjében létező és működő kód által tehető megnyilatkozássá.” Walter J. Ong: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta, http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm
- 21 Uo.
- 22 Arrigo Lora-Totino: Mi a hangköltészet? (részletek), <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Lora-Totino.html>
- 23 Uo.
- 24 Szkárosi Endre: A szó teste, <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/1ford/szkárosi3.html>
- 25 <http://www.youtube.com/watch?v=uFx2TsEtnNE>, <http://www.youtube.com/watch?v=H9bjfop3QSS>, <http://www.youtube.com/watch?v=ZJcOB2QOeb0&feature=related>

Hózsa Éva

OUVERTURE ÉS TOVÁBBTÉTEL

„Mily hangszerre vagyunk feszítve ketten?
Mily hang vagyunk mily játékos kezekben?
Ó édes ének.”

(R. M. Rilke: *Szerelmes vers.*
Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Nyitány-talány?

A címben szereplő „továbbtétel” nyelvjárásként fogható fel, ám mégsem az. A nyitány irodalmi nézőpontból, a szövegszervező stratégiák látószögéből is kulcskérdés. Címbeli/alcímbeli „megnevezése” sem ritka (lásd például Csáth Géza: *Tavaszi ouverture*, Németh István: *Háziovtár*, Kálmán C. György: *Szóvátétel. Mélyenszántóak, színvonalasak, rangosak* stb.), a nyitány mozgathatóságának problémája azonban továbbszőhető.

A nyitány nem egyszerűen kezdet vagy a kiindulópont, például Csáth Géza Wagner-szemlélete nyomán ennek felbomlása, átalakíthatósága, transzformációja, azaz az ún. dekomponáltság kérdése merül fel. A zeneirodalom különösen Beethoven *Egmont*-nyitányának pozícióját emeli ki abból a szempontból, hogy laza és önkényes összefüggésben áll a zeneművel, ily módon akár más címet is kaphatna. Eduard Hanslick újragondolt zeneesztétikai írásában hangsúlyozza, hogy az *Egmont* esetében csak a nyomatékos névadás igazítja el a befogadót, a zenei nyitány ugyanis elválik a képtől vagy a drámától. „A nyitány tartalmát azok a hangsorok alkotják – írja Hanslick –, amelyeket a komponista tökéletesen szabadon hoz létre önmagából a zenei gondolkodás

törvényei szerint. E hangsorok esztétikai szempontból önállóak és teljességgel függetlenek Egmont képzetétől, amellyel őket csak a zeneszerző költői képzelete hozta összefüggésbe, akár úgy, hogy az a képzet kifürkészhetetlen módon kiindulópontul szolgáló hangsorai megalkotásához, akár úgy, hogy a zeneszerző utólag találta a maga témájához illőnek azt a képzetet.”¹

A kiindulópont és az utólagos nézőpont kiemelése tehát arra is utal, hogy a nyitánnyal szemben semmiféle szigorú kritérium sem támasztható.² A zeneszerzői tevékenység plasztikus, alakító tevékenység, az összefüggéseket a befogadó fedezi fel. Németh István *Házioltára* kezdetként, kötete bevezetőjeként értelmezi a nyitányt, Csáth Géza szövegei – Wagner nyomán – egészen másként. A csáthi példákat a tizenkilencedik század magyar irodalmának zenei gondolkodásmódja és a kutatók által kiemelt irodalmi-zenei összefüggések teszik még inkább indokoltá: „...a magyar zene 19. századi fogalmát a zenéről való beszéd teremtette meg és alakította. Ennek a tudományos beszédmódon, tehát a zenetörténeten és zenekritikán kívül az irodalom volt az egyik legfőbb közege...”³

Nyitány és idő kapcsolata ugyancsak hangsúlyozható, hiszen a zenei idő hangzó idő, amely az idő önmagából való kilépéseként interpretálható, átmenetet jelent az időmentességbe, megszabadít az időtől.⁴

A csáthi wagnerisme

A zenetörténeti kutatások gyakran hivatkoznak Nietzsche ellentmondásos Wagner-szemléletére, ennek pamfletszerű alakulására, Thomas Mann értelmezésére, ugyanakkor közismert epizód Wagner *Tannhäuser*-ének párizsi megbuktatása (1861), amelyet a recepció a buffonista harchoz és a *Hernani* csatájához mér. A kudarccal kapcsolatban a kutatók Baudelaire reflektálására, a modernnek ható zene hatására utalnak: „A bemutaton és már az egy évvel korábbi Wagner-koncerteken mindenesetre ott ül-

tek a most szerveződő, sajátosan francia *wagnerisme* élharcosai [...], és ott ült lelke legmélyéig felkavartan Charles Baudelaire is – *A romlás virágai* második kiadása mellesleg alig valamivel az 1861-es *Tannhäuser*-bemutató előtt jelent meg. A költő éppen az 1860-as koncertek hatására vált Wagner elkötelezett hívévé. [...] Utánajár első élményének; megragad minden alkalmat, hogy Wagner-zenét hallgasson; franciául és angolul elérhető Wagner-szövegkönyveket és elméleti írásokat tanulmányoz. Még a bemutató előtt nekifog nagy esszéje kidolgozásának; az indultatos zárórészt a botránysos bukás utáni napokban fejezi be. A *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban* Baudelaire utolsó nagy elméleti írása. A *Revue européenne* adta közre négy részben 1861. április 1. és május 5. között.”⁵ A magyar irodalomban Csáth Wagner-rögeszméje emelhető ki, tehát a zenei kihívások megközeletése, amelyekhez a csáthi zenekritika újra és újra visszatért. Thomka Beáta írja: „Wagner zenéjében Csáth éppen azon ellentétek iránt fogékony, melyek kivételes egyéniséget és művészetet érleltek ki. Csáth épp úgy, mint Schumann esetében, Wagner-nál is megtalálja a diszharmónia/harmónia ellentétpárnak megfelelő erővonalakat. Mintha ismét egy lépéssel közelebb kerülnének Csáth szellemének s e diszharmónia/harmónia között tévelygő léleknek a megértéséhez. [...] Sem Bach, sem Beethoven, sem Wagner nem töredékek, hanem hatalmas művek megteremtői. Mentese-e azonban ezek az opusok a művészi s nem művészi jellegű összetartó és széttartó erőktől, külső vagy belső ellenhatásoktól?”⁶

A nyitány önállósága

Csáth Géza ismert novellája a *Tavaszi ouvertüre* (Budapesti Napló, 1907), korábbi változatának címe *Olvadás* volt, és a Bácskai Hírlapban jelent meg (1905). A szöveg partitúra-imitációként olvasható, tehát hangszerek tagolják, ám a befogadás szemszögéből az ismétlés (például a harsonák), valamint az ontológiai

jelentőségű zeneeltűnés válik fontossá. A csend felé közelítés többszöri nekilendülés után, a zenei hajtóerő következtében valószínűleg, majd a hosszú csend elérése után két alig hallható magas fuvolahang zárja a szöveget, ez a két magas hang a halál „dekódolása”, a magáramaradottság hangja. A szöveg a téltől a tavaszig, a tömegtől való egyéni eltávolodásig vezet. Az átváltozást, a testi feloszlást a tavaszi olvadás, az idő-korlátoktól való sietős megszabadulás, a tempóváltás egyéni megélése hozza meg. Ég és föld egy pillanatra összeér, majd a tavasz-beszívás telhetetlensége a fiatalodó föld hatalmát erősíti, a sáros talaj végül magához szorítja a kihűlt testet. Az elbeszélő legkiemelkedőbb mondata így hangzik: „Hallgatta a csendesség mondhatatlan zenéjét.”⁷

A tavaszi ouverture „az a hely”, ahol az olvadás, tél és tavasz egybeolvadása megvalósul, vagyis a nyitány az olvadás „végpontjából” értelmezhető, amikor a szinte panteisztikus élmény⁸ és a zenefoszlás után az egyén visszaszerzi mulandó testét/testiségét. A halálképpzettel ellenfeltámadás-mozzanatok „olvadnak össze”, a testiség szakralitása válik hangsúlyossá: „Ott találták meg harmadnap a sárban, az olvadt hóban. A napsugár és szél végigsimogatta, a sár körülcsókolta, a melegedő, belül dübörgő, megfiatalodó föld magához szorította kihűlt testét.”⁹ A „túlvilági gyönyör”, a szellemidézés, a hipnotikus állapot más Csáth-novellákban is a zenéhez kapcsolódik, ilyenkor a szubjektum saját lelkének vibráló hangjait fedezi fel¹⁰, ám a művészet mellett az életben megélhető szerelem vagy bánat lefokozódik. A *Szonáta pathétique* című Csáth-novellában a tavaszi átmenetiség helyett az ősz színe¹¹ emelkedik ki, a diák Beethovent zongorázik, a szobába egy lány jön be, a diák a lányra pillantva időnként visszatér önmagához, visszanyeri testiségét, ám nem köti le a testközeli szerelmeskedés. A lány ölelésre és csókra vágyik, a zene végül elűzi őt, a fiú testét viszont a zenei hipnózis emészti, teljes lényét lenyűgözi a zene, szívesen meghalna, ha ilyen művet tudna szerezní. A lány nem zenebefogadó, a diák szenvedélyes interpretációja és a szonáta akkordjai inkább taszítják: „Tudod, mi van

ebben? Komorság, a halál borzasztó talánya, a zseni egetverő szenvedélye és mélységes bánat, egy igazi férfiú nagy fájdalma! E hangokban foglaltatik az emberiség lelke, s *az ember* istenien nagy tragédiája. – Szólt a fiú, s a lányra nézett.”¹² A novellában a zene reprodukálhatóságának problémája is megközelíthető, a kezdő *Szonáta*-akkordok hangszer nélkül, a szél jóvoltából újra felcsendülnek a zárlatban. A visszatérésekből derül ki zene és testi élet, művészet és referencialitás differenciáltsága: „Hátra-nézett [ti. a fiú]. Észrevette a lányt, és visszatért önmagához. Lelke nem hasonlított többé Beethoven lelkéhez. Láta a lányt maga előtt, ki rejtelmes volt előtte szőke hajával, barna szemével, kígyószerű derekával. Nem ismerte a lány lelkét, s meg akarta ismerni. Rejtélyt keresett és látott benne. A lányt nem bántották ilyen vágyak, őt főképpen a fiú férfi volta vonzotta. Mindketten képzelődtek a saját módjuk szerint. Tévesen, szerelmesen.”¹³ A bekezdés befejező elbeszélői reflexiója a binaritás feloldhatatlanságának távlatát is előrevetíti. A novella egyik kiemelkedő kulcsszava a nagyméretű „hanggondolat”, amely a befogadott, lélekrepesztő beethoveni zenéhez, a Prestóhoz kötődik. Muzsika és életöröm kettőssége a szonáta első részének befejezése után válik nyilvánvalóvá. Úgy tűnik, a lány megbocsátja a fiúnak a tőle való elfordulást, a zongorajátékot, ám a „Mit éreztél, amikor hallottad a játékot?” kérdésre a lány csak ennyit mondhat: „Szép.”¹⁴ Az elbeszélői nézőpont az aktív zenélés és a zenehallgatás aktusát is megkülönbözteti, a zongorista az igazi befogadó, aki játék közben is képes a tudatos gyorsításra, a beethoveni szellem és a reprodukció lehetőségeinek újragondolására.¹⁵

A nyitány széttartása, újszerű performativitás

Csáth Géza eddig ismeretlen *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*¹⁶ című novellájának egyik kulcsszava a „kimozdítás”. Az elbeszélő 1911 októberében Kölnben kóborol, ahol hozzájut egy régi levélhez. A megtalált dokumentum¹⁷ beszámol a

számos intrikával megküzdő Wagner *Tannhäuser*-próbáiról, sajtós fortélyairól, majd a nagyszabású bemutatóról, melyen Drezda előkelősége és számos zeneértő volt jelen. A régi levél mint „írásesemény” lehetővé tette szerzője számára, hogy újra végiggondolja a bemutatóig vezető traumatikus utat, illetve, hogy a nyitány pozícióváltását és a szerkezet merészségét újrainterpretálja. „Miközben írásba foglaltatik, ez egy újabb eseményt hoz létre, ami hat az elsődlegesnek tartott eseményre, amit folyamatosan fenntartanak, bevésnek, őriznek, archiválnak. [...] A szövegesemény ebben az értelemben esemény, nem egyszerűen a már megtörtént esemény archiválása, hanem a szövegben magában történik meg, következik be, esik meg, a szöveg írója és olvasója számára is előreláthatatlan, kiszámíthatatlan, traumatikus.”¹⁸ Hasonló utat jár be a keretelbeszélő és karmesterként Wagner is, a levélíró a wagneri irányultságra figyel; a partitúrához való viszonyulás, a hangszerelés (át)alakulása, képiség és zene¹⁹ összekapcsolása kulcsmozzanatnak tekinthető a sikeres bemutatóért vívott küzdelemben.

A próbák során a zenészek furcsállják a nyitány felé irányuló rögeszmés kimozdulást, hiszen kezdetben négy napig kizárólag az ouverture-t gyakorolják, a koncertmesternek sincs alkalma szólójával kibontakozni, a boszorkányos részletek az egykori levélíró zenészt elméleti gondolkodásra készítetik. A wagneri elv tehát a nyitány megértése, amelyre a zenekar tagjai csak később döbbennek rá: „Visszatérve a nyitányra: ez a negyedik napon délutáni próbán már egészen tökéletesen ment. R. Wagner úr kijelentette, hogy a zenekar a legjobb zenekar egész Németországban és hogy boldog, hogy mi játszunk az ő művét. Az opera egyéb részleteit már jóval könnyebben tanultuk be. Beteljesedett, amit a szerző előre megmondott, hogy t. i. a nyitány megértése után már minden könnyen fog menni, ami onnan magyarázható, hogy annak részletei a darab folyamán lépten nyomon előkerülnek. Így például az ouverture második témája Vénusz istennő népének mulatozását (Bachanalia) fősti,

amely azután jóval részletesebben lejátszódik előttünk az I felvonás elején. A nyitány záró-témája szintén csakhamar előjön. Ezt a Tannhäuser a dalnok énekli aki a dallal, mint a szerelem himnusával köszönti Vénusz istennőt, a kedvesét.”²⁰

A nyitány ezek szerint a wagneri felfogásban (és a csáthi értelmezésben) szakít a beidegződéssel, a nyitány nem a kezdet, hanem éppen az, ami kimozdul, ami alakítható és integrálható, ezzel pedig az opera szigorú szerkezeti szabályai dőlnek meg. A konvenció felszámolása, a normatív kritika kritériumaitól való eltávolodás sommásan sem mondható formátlanságnak, a befogadó részéről viszont fokozott nyitottságot igényel. A wagneri ouverture felszakadásának titka a levélíró szubjektum szerint az új „zenei helyzetben”, az intermediális „összeszövődésben” rejlik, a levél szerkezetében is kimutatható a zenei építkezés mozgékonyasága. A pásztor furulyájának dallama például egybeszövődik a zarándokok énekével, majd ez is elhal, és kürtszó harsan fel, a dalnokverseny viszont a második felvonásban játszódik le. Wagner koncepciójában, „témafejlesztéses módszerében”²¹ a színpadi látványnak, a mitikus és profán találkozásának, a sajátos zenei nyelvnek, az időn kívülinek, valamint a hangszerek tudatos alkalmazásának is nagy szerepe van. A nyitány bomlása/töredezettsége a látványos színpadi mozgékonyaság és mozgalmasság esélyét növeli.²² Az aktív zenészen és a befogadóban szintén megvalósul szöveg, látvány és zene egybefonódása, noha a zene/a zenélés a lélek legfőbb mozgatója. „A freudizmus és a pszichoanalízis további távlatokat nyitott a művészetek, így a zene értelmezésében is. Csáth Géza (1887–1919) számára a zene idegállapot kérdése, a zaklatott, modern korban élő ember csak Wagner, Richard Strauss, Puccini látszólag, hangszerelésüket tekintve bonyolult műveit képes befogadni. [...] Csáth az esztétikum és a lélektan felől értelmezi a zenét. Később Pilinszky János (1921–1981) a vallás és a hit felől. Kettőjük működése között évtizedek telnek el, ezalatt a magyar irodalom képviselői nem jelentkeztek zeneesztétikai írásokkal (leszámítva Rónay

György Chopin-könyvtervezetét, mely azonban soha nem született meg).²³ Az ouverture-ről való lemondást Csáth Wagner öregedésével, a küzdelem nehézségével magyarázza.

A csáthi zeneszemlélet lélektani nézőpontúsága a *Tannhäuser*-novellában az említett összeolvadásban jut kifejezésre: „Valójában nem is a szerzővel azonosulunk, hanem ezekkel a titkokkal, melyek közösek bennünk, s a mű ebben a felfogásban olyan hely, ahol ez a találkozás, összeolvadás létrejöhet.”²⁴ A vizsgált Csáth-szövegben Wagner révén „a fegyelem fantáziája” bontakozik ki, amelyet Robbe-Grillet a filmírás vonatkozásában említ, ugyanis csak ez maradt Toscanininek vagy Stokowskinak, amikor „munkába vettek” egy-egy Bartók- vagy Beethoven-partitúrát.²⁵ A Csáth-novellában Wagner önnön partitúráját veszi munkába. Próbáit olyan színházolvasói nézőpontok befolyásolják, amelyek a mai drámaelméletek szempontjából is megközelíthetőek, a zeneszerző utasításai ugyanis a lehetséges előadásra összpontosítanak. A mai kutatások alapján megállapítható: „A kortárs dráma- és színházelmélet egyik alaptétele szerint a dramatikus szöveg inkább lehetséges előadások sokaságaként határozható meg, mintsem véges és befejezett *Text-an-sichként*.”²⁶

Néhány Csáth-novella kapcsán – a zene nézőpontjából – az irodalom határainak átlépését emeli ki a recepció²⁷, a *Tavaszi* befogadása például komoly zeneértést, zeneelméleti tájékozottságot vár el az olvasótól, és ahogy a *Tavaszi ouverture*-ben, ebben a novellában is a kilépés és a küzdelem a tavasz kezdetéhez, az év ouverture-jéhez kapcsolódik.

Jegyzetek

- 1 Hanslick, Eduard: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Fordította: Csabó Péter György. Typotex, Budapest, 2007, 123. o.
- 2 Vö. Witold Lutoslawski: *Mini Overture*
- 3 Lajosi Krisztina: A zene mint kulturális gyakorlat a 19. században. Mátray Gábor zenetörténetétől a Zenészet Lapokig. In: Jeney Éva, Szegedy-Maszák Mi-

- hály szerk.: *A kultúra átváltozásai*. Kép, zene, szöveg. Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 96. o.
- 4 Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris, Budapest, 2004.
 - 5 Zoltai Dénes (2001): Pro és contra Wagner. In: Zoltai Dénes: *Zenében gondolkodni*. Válogatott esztétikai írások. Argumentum, Budapest, 2008, 184. o.
 - 6 Thomka Beáta: Csáth kettős naprendszere. In: Thomka Beáta: *Esszék, regényterek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988, 18–19., 21. o.
 - 7 Csáth Géza: Tavaszi ouverture. In: Szajbély Mihály szerk. Csáth Géza: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. Összegyűjtött novellák. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1994, 67. o.
 - 8 Uo.
 - 9 Uo.
 - 10 Vö. Csáth Géza: *Eroica*, uo. 32. (a cigány halk játéka hívja elő a Baudelaire-idézetet: „Zokog a tört szív, mint a hegedű.”)
 - 11 Vö. Kelemen Zoltán: Költészet „csodás kékségben”. In: Kelemen Zoltán: *Mitikus átváltozások* (Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban). Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2004, 159. o.
 - 12 Csáth Géza: *Tavaszi ouverture*, 1994. 269. o.
 - 13 Uo. 268. o.
 - 14 Uo. 269. o.
 - 15 Fried István is utal Bresztovszky Ernő írására (A mozi. *Nyugat*, 1908., II., 140–147. o.): „a zenei reprodukció lehetősége teremtette meg a Wagnereket és a Beethoveneket, amint hogy a nyomdában születtek meg a Dickensok és Zolák.” (Fried István: A halál automobilon. In: Oláh Szabolcs, Simon Attila és Szirák Péter szerk.: *Szerep és közeg*. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében. Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 341. o.)
 - 16 Dér Zoltán szabadkai hagyatékából. In: H. É.: *Csáth-allé* (és kitérők). Életjel, Szabadka, 2009, 38–44. o.
 - 17 Vö. Rodžer Fidler / Roger Fidler: *Mediamorphosis*. Razumevanje novih medija. Prevela: Aleksandra Popović. Clio, Beograd, 2004, 63–65. o.
 - 18 Orbán Jolán: A filozófiai önéletrajz műfajai. Derrida, Nietzsche, Szókratész. In: Mekis D. János és Z. Varga Zoltán szerk.: *Írott és olvasott identitás*. Az önéletrajzi műfajok kontextusai. L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 153–154. o.
 - 19 Vö. Katrin Kohl: *Metapher*. Verlag J. B. Metzler Stuttgart. Weimar, 2007, 154. o.
 - 20 I. m. 43. o. (a kézirat eredeti helyesírásával).
 - 21 Rákai Orsolya: Lelki tükörrendszerek. In: Szajbély Mihály szerk.: *A varázsló halála*. In memoriam Csáth Géza. Nap Kiadó, Budapest, 2004, 277. o.

Hózza Éva: OUVERTURE ÉS TOVÁBBTÉTEL

- 22 Vö. M. Sándorfi Edina : Goethe és a *szín(pad)kép* avagy a szöveg mint esemény (a *Hamlet*-olvasat performativitása). *Filológiai Közöny*, 2002, 1–2., 98–99. o.
- 23 Peremiczky Szilvia: A magyar irodalom és a zene. In: Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom története* 2. 1800-tól 1919-ig. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 613., 614. o.
- 24 Rákai Orsolya, 2004, 277. o.
- 25 Vö. Pilinszky János: (A) (M) (X). (1963). In: Pilinszky János: *Tanulmányok, esszék, cikkek I.* Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 283. o.
- 26 Kiss Gabriella: „Dráma” és „színház” között. Gondolatok a lapra írt és a színre vitt test textualitásáról és energetikusságáról egy kortárs dráma fordítói megjegyzése kapcsán. In: Oláh Szabolcs, Simon Attila és Szirák Péter szerk.: *Szerep és közeg.* Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében. Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 416. o.
- 27 Peremiczky Szilvia: A magyar irodalom és a zene. In: Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom története* 2. 1800-tól 1919-ig. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 623–624. o.

Novák Anikó

ZENEFOSZLÁNYOK TOLNAI OTTÓ PRÓZÁJÁBAN

„A Tolnai-opus könyvek, szövegek, fabulák, képek, hangok tára”¹ – állapítja meg Thomka Beáta. Tolnai Ottó írásai a társ-művészetek iránti nagyfokú érzékenységről és érdeklődésről tanúskodnak. Leghangsúlyosabban a képzőművészet van jelen életművében, de gazdag zenei motívumokban is. Jelen dolgozat a *Grenadírmares* (2008) című kötetben és a *Prózák könyve* (1987) egyik áruház-novellájában felbukkanó zenefoszlányok nyomába ered. Az Újvidék Áruházban elhangzó zenei tüszentés, a grenadírmaresnak nevezett elleninduló, a mitikus palicsi hárfakoncert és az én-elbeszélő álombéli zongorajátéka képezik a vizsgálat tárgyát. Egyik esetben sem hallható teljes pompájában a zene, vagy kiszüremlik valahonnan, vagy csak hallani vélik a szereplők, mégis nagyon lényegessé válik számukra. Adorno a zenével kapcsolatos magatartásról írva a zenehallgatók több típusát alkotta meg. Az elemzett alkotásokban megnyilvánuló viszonyok szempontjából két típus érdemel nagyobb figyelmet, a jó hallgató és az emocionális hallgató. Az előbbi „többet hall, mint csupán az adott zenei pillanatot; spontán módon összefüggéseket állapít meg, megalapozottan ítél, nemcsak presztízskategóriák vagy ízlésbeli önkény alapján. De nincs vagy legalábbis nincs teljesen tudatában a mű technikai és strukturális implikációinak”.² A másik típus sok tekintetben hasonlít az előzőhöz, csak kisebb tudatosság jellemzi, viszont a zene erősebben hat rá, képszerű asszociációkra ösztönzi, egy-egy izolált hangzásingert kulináris gyönyörrel ízeletget.³

71

A zenehallgatás és a zenemű előadása, nem pedig az írói alkotómunkával gyakrabban rokonított komponálás kap meghatározó szerepet a kiválasztott művekben. Az olvasó a szó zenei értelmében játszik a Szövegen, hangsúlyozza Roland Barthes⁴, Tolnai Ottó pedig az író – önnön szövegének olvasója – napi penzumát, írását a pianista megszokott, napi gyakorlataihoz hasonlítja. Az író is, ahogyan a zongorista, játszik, ki kell gyakorolnia egy hosszabb kompozíciót, amely egyfajta végső célként is felfogható, utána az elnémulás következik. Erre utal az „amely után aztán...” befejezetlen mondattöredék. Minderről a *Grenadírmars* című kötet *Gurdijeffet játszottam* című rövidprózájában olvashatunk. D. Lajkó újságolja el az én-elbeszélőnek, hogy álmában zongorázni látta őt. A narrátor eltűnődik azon, vajon mit is játszhatott szomszédja álmában, Rachmaninovot, Satie-t, vagy talán kedvenc zeneszerzőjét, Gurdijeffet. Az álom rekonstruálásának folyamatát egy oda nem illő részlet felfedezése zavarja meg, mégpedig az én-elbeszélő nyakán öklömnyivé nőtt zsírdaganat, amely miatt szertefoszlik a zongorajáték fennköltége: „Milyen zene, koncert az: egy öklömnyi zsírdaganatot nézni a pianista háta közepén?”⁵ A látvány, a zene vizuális megnyilvánulása ugyanolyan fontos tehát, mint maga az elhangzott dallam. Ugyanezt figyelhetjük meg Szomory Dezső zenei írásaiban is.

72

Oda nem illő részletek másutt is az elrontottság érzetét keltik. A kötet címét adó grenadírmarsról a *Dögkút* című elbeszélésből tudjuk meg, hogy olyan zenemű, „ellen-Radetzky”, amely a tűzoltózenekar dobjára húzott frissen nyúzott kutyabőr miatt nem lehet igazi induló, ugyanis „még meleg, lágy bőrön képzelenség megadni az indulóhoz a ritmust, egyszerűen nem lehet végigpergetni egy marsot.”⁶ A dobon a meleg kutyabőr a gyepmester folyamatos ténykedésének eredménye, aki ezzel az induló elnémítására törekszik. A grenadírmars ritmusa olyannyira elfogadhatatlan, hogy a *Pipacs nőtte be a vakvágány közét* egyik szereplője saját élete ritmusát semmiképpen sem igazítaná hozzá, sőt ez a lehetőség csak ironikus megjegyzésként hangzik el. Az

induló szabálytalansága Wilhelm dalait is eszünkbe juttathatja, amelyekről Thomka Beáta a következőket írja: „a hangutánzó szavakból recsegés-ropogás, pattogás, csattanás árad, tehát a jó hangzástól valami merőben eltérő hatás, ami azonban mégis hangzsrétegből származik. Wilhelm hangja ez, Wilhelm beszél, ezért a nyelv inkább dadogás, ismétlés, hebegés, pöszesség, beszédhiba, beszéd előtti, értelmén inneni állapot”.⁷ Továbbá e ritmus Tolnai írástechnikájára is vonatkoztatható, a szövegekben pergő asszociációk, nagy ugrások és hosszabb elidőzések váltják egymást. Disszonanciák halmozása figyelhető meg, amit Carl Dahlhaus szerint rosszállóan rútnak nevezünk, „holott az mégiscsak egyfajta esztétikai minőség: a szép tagadása”.⁸ Klasszikus zenefogalmunk jelzőivel tehát nem írható le a grenadírmars, közelebb áll hozzá az experimentális zene, a „pontszerű” szeriális zene, amelynek dallamát „szakadozottnak», a ritmust pedig »szét-tartónak« érezhetjük”, noha a „dallam és ritmus kategóriái immár érvénytelenek”.⁹

Az előbbiekkal ellentétben a szép kategóriája alkalmazható a *(Hárfakoncert)* című elbeszélésben, amelyben Fizand Tivadar, a lokális ügyek szerelmese a mitikus palicsi hárfakoncert után nyomoz, ugyanis egy különös, molyette, fakó ágyterítőbe göngyölt csomag érkezett a palicsi vasútállomásra. Miközben tulajdonosa, egy porköpenyes idegen próbálta levenni azt a sínbuszról, mintha megpendült volna valami, ahogyan a régi ágysodronyok, valamint az ágytakaró alól kopott aranyozás csillant ki. Ezek az apró jelek elégségesek voltak az átfogó nyomozás elindítására. Először velencei tükörre gyanakodtak, de utána úgy gondolták, minden bizonnyal egy hárfát rejtett a takaró. Ebből pedig arra következtettek, hogy hárfakoncert lesz Palicsfürdőn, az első a városka történetében, és erről Cilike, a zeneiskola könyvtárosa, valamint Fizand Tivadar nyugalmazott vegyész, selyemkóróra szakosodott méhész semmiképpen sem szeretett volna lemaradni. A téma annyira foglalkoztatja Cilikét, hogy még egy zenetörténész lányt is meggyőz, hogy ezt az abszurd témát, az imaginá-

rius palicsi hárfakoncertet dolgozza fel diplomamunkájában. A hárfa azért válhat ennyire jelentőssé, különlegessé a szereplők számára, mert az abszolút zeneiség megtestesítője, a *Pipacs nőtte be a vakvágány közét* tanúsága szerint a láthatatlan függő-
 ónok miatt még „némaságában is a zenéről szól”.¹⁰

Fizand Tivadar nagy ívű nyomozást folytat, a fürdőváros lakóit faggatja, hallottak-e zenét kiszüremelni valahonnan, láttak-e valami furcsa csomagot cipelni. Az egyik megkérdezett, Barnabás, akinek gondolkodását olyannyira a természet közelsége hatja át, hogy a hárfa szó hallatán a hársfa jut eszébe, a zenére vonatkozó kérdésről mindennapi cselekvéseinek hangjai, arra gondol, „hall olykor zenét kiszüremelni a földből, ha szomorú vesszősöprűjével elhúzza a cserebogarak fölül a homokot, ha megnyitja lyukaikat, s mocoogni kezdenek, kirepülnek a sárga cserebogarak, hallja azt a kánikulában rezgő, balkáni gerlék, kabócák hangjából szövődő függőnyt is, amely akárha egy zeneszerző irányítása által, a Jóna borbély gyöngyből és szifoncsőből (kánulból) fűzött függönyének hangjával vegyül”¹¹, de végül a kérdésre nemmel válaszol. A nyugati zene elméletének és gyakorlatának egységével valóban szemben áll, zene előttinek vagy zenén kívülinek számít a „hallható vagy hallhatóvá tett hangok kimeríthetetlen sokasága, mint a természet, természeti népek, civilizáció zaja”¹², állapítja meg Hans Heinrich Eggebrecht, aki szerint „a zene és a természet hangkészletének közömbössége egymás iránt arra vall, hogy mindaddig, amíg ez utóbbit az elmélet és gyakorlat egysége magáévá nem teszi, ez esetben sem ellentétről, hanem két magáértvaló létezőről van szó”.¹³ Ezzel szemben Anton Webern a zenét mint a hallásra vonatkoztatott törvényszerű természetet definiálja.¹⁴ A természet hangjai és a megkomponált zene közé valójában nem vonhatunk éles határvonalat, ez mindenképpen kiderül a hárfakoncert utáni nyomozás során. A kiszüremelő hangok hírére Fizand Tivadarék gyorsan a Ljubibratic-villához sietnek, de „kitűnt, hogy az egyik rozsdás drótkerítést fújhatta a szél, jóllehet az ilyen dolgokban so-

sem lehetünk egészen biztosak, mindenesetre a zeneiskola könyvtárában megtalálható egy ilyen átírata Händel *Hárfakonzertjének*, amit mégsem tekinthetünk egészen véletlennek...¹⁵. A hárfakonzert más zajokkal is vegyül a fürdővároskában, Barnabás álmában olykor az állatkert oroszlánjainak, páváinak hangjával és a Puskin expressz rikoltásával összemosódva hallja. A vonat ütemes zakatolása, szabályos ritmusa is felfogható zeneiként. Fizand Tivadar nagyapjáról tett kijelentése e zeneiséget még inkább hangsúlyozza, ugyanis a Szeged–Szabadka-vasútvonal építésének irányításáról szólva a levezényelte szót használja, ezzel a feladatot ellátó nagyapját karmesteri szereppel ruházza fel.

A sín pár és a végtelen lajtorja Barnabás képzeletében egymásba játszódik, szerinte „a vasút kátránnyal itatott talpfái, a háttár felé futó sín pár sem jelentett mást, mint lajtorját, egy vízszintes, végtelen lajtorját”.¹⁶ A sín talpfái, a létra fokai mellé a külalak hasonlósága révén odahelyezhetjük még a hárfa húrjait, amelytől az elbeszélésben elválaszthatatlan a megpendülő régi ágy sodrony és a szél hárfája, a rozsdás drótkerítés. A hárfa, a zene ünnepélyessége az a csomópont, amelyben ezek az egymástól nagyon különböző tárgyak találkoznak. Egy másfajta csomópontként Barnabás végtelen lajtorjája értelmezhető, amely fontos szerepet kap mind az álombéli zongorajátékban, mind a mitikus hárfakonzertben. A szomszéd álma hatására újabban az én-elbeszélő is látja önmagát, Gurdijeffet, kedvenc zeneszerzőjét, játszani. „Akárha Barnabás immár nem létező végtelen lajtorjáján lépkedve”¹⁷, mint ahogyan Barnabás képzeletében az égi hárfát az ő végtelen lajtorjájával vitte vissza az égbe a köpenyes idegen. A létra átjáróként, közvetítőként szolgál, Deleuze szavaival: „biztosítja a közlekedést két sík, két világegyetem között, amelyek pedig úgy különböznek egymástól, mint a csillagászati világok”.¹⁸ Az átjáró segítségével egy magasabb szintre, egy másik világba juthatunk el, ráláthatunk a lényegre. A francia filozófus szerint a lényegeket egyedül a művészet szintjén tárnak fel, de miután felfedeztük őket, „visszahatnak majd az

összes többi területre is; megtudjuk, hogy már eleve megtestesültek, már eleve ott voltak a jelek minden fajtájában, a tanulási folyamat minden típusában”.¹⁹

A közvetítő, a végtelen lajtorja szerepére kiválóan alkalmas a zene, Eggebrecht ezt így fogalmazza meg: „A maga összehasonlíthatatlan módján és ambivalenciájában a zene a kozmosz képe, az emberi szenvedély ábrázolásának esszenciája, Isten dicsérete az angyalok szájából és az ördögi szerszám, jó és rossz szövetséges és ellensége. Gyógyít és vigasztal, megszépít és magasztal, felizgat és megnyugtat, csábít és erősít úgy, ahogyan arra más művészet nem képes. A leginkább alkalmas arra, amire a művészet általában hivatott: hogy egzisztenciálisan bevonja az embert egy másik világba – a saját világába.”²⁰ A zene e különös hatását figyelhetjük meg a *Zenei tüsszentés az Újvidék Áruházban* című novellában, amelyet a kiszüremelő dallamok fűznek a (*Hár-fakoncert*)-hez. A fogyasztói társadalom templomában, amely a melankólia, pánik, nyüzsgés, légszomj zsúfolt, sötét tere, megdöbbenően hat a zene szinte észrevehetetlen, megnyugtató jelenléte. A vásárlás pillanatát figyelő én-elbeszélőt teljesen kiökökenti egy eddig nem látott, mosolygó kövér férfi, aki azt mondja, egészségére. Csak ezután veszi észre, hogy mindkettőjük feje himbálódzik, egy kikötött léggömbhöz hasonlóan, de csak a mozgólépcsőn derül ki, hogy végig zene szűrődött fel a lemezostályról, ahol a kövér figura elmenőben meg is vásárolja azt a bizonyos lemezt. A vásárló ember sakálja, remeterákja nem érti az esetet, ezért zenész barátjától kér segítséget, aki teljesen természetes, mindennapi dolognak tünteti fel az Újvidék Áruházban elhangzott zenei tüsszentést, amire egy kövér széplélek reagált. Az áruházi környezet mindenképpen felveti a zene áruvá, a széplélek fogyasztóvá válásának problémáját. Adorno hangsúlyozza, hogy „ami zenehallgatás volt, áruhallgatássá válik”.²¹ Nem von éles határt a komolyzene és a slágerek befogadása közé, ugyanis szerinte mindkettővel kizárólag az eladhatóság érdekében manipulálnak.²² A zene megőrző rögzítését

és ezzel kézzel fogható áruvá, hanglemezzé válását a mű szétrombolásának tartja, „mert a mű egysége éppen abban a spontaneitásban realizálódik, amelyet ez a rögzítés feláldoz. A végső fetiszizmus, amely a dolgot magát keríti hatalmába, megfojtja a spontaneitást: a mű megjelenésének abszolút tökélye megcáfolja és az előadói apparátus mögött eltünteti a művet”.²³ A Tolnai-elbeszélésben a zene áruvá válása nem negatív előjelű, mint Adornónál, hanem azokhoz a portékákhoz, korszerűtlen tárgyakhoz hasonlítható, amelyeket az áruház krónikása folyamatosan keres. A zene meghallása, megvásárlása pedig különleges érzékenységről tanúskodik.

Mikola Gyöngyi Tolnai művészetéről írja, hogy „nem esztétikai tárgyak létrehozására irányul, hiszen az esztétikai tárgyak eleve adottak egy esztétikai univerzumban. A művész nem cél tudatos alkotó, nem munkás és nem tanító, hanem médium, vagy [...] sötét ernyő, melynek közvetítésével a világ esztétikai jelenségeként képes megnyilvánulni”.²⁴ Ahogyan a kövér széplélek meghallja a zenét az áruházban, vagy Deleuze pókjá észleli hálója legtávolabbi részeinek legkisebb remegéseit is²⁵, ugyanúgy veszi észre, gyűjti össze, írja meg, közvetíti Tolnai Ottó a kiszüremelő zenefoszlányokat, a külvilág semmis rezdüléseit.

Jegyzetek

- 1 Thomka Beáta: Aprózás, kispróza, kézművesség. Tolnai Ottó: Grenadírmars. In: *Jelenkor*, 2008/10., p. 1166–1172. 1167. o.
- 2 Theodor W. Adorno: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In uő: *A művészet és a művészetek*. Irodalmi és zenei tanulmányok. Helikon Kiadó, Budapest, 1998, 310. o.
- 3 I. m. 312. o.
- 4 Roland Barthes: A műtől a szöveg felé. In uő: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 73. o.
- 5 Tolnai Ottó: Gurdijeffet játszottam. In uő: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus*. zEtna, Zenta, 2008, 200. o.

- 6 Tolnai Ottó: Döggút. In uő: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus.* zEtna, Zenta, 2008, 182. o.
- 7 Thomka Beáta: Megéledő metaforák. Tolnai Ottó művészete (III.) In: *Jelenkor*, 1993/4., 359. o.
- 8 Carl Dahlhaus: A zenei szépről. In: Carl Dalhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 117–118. o.
- 9 I. m. 118. o.
- 10 Tolnai Ottó: Pipacs nőtte be a vakvágány közét. In uő: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus.* zEtna, Zenta, 2008, 162. o.
- 11 Tolnai Ottó. Vonaton 4. (Hárfakoncert) In uő: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus.* zEtna, Zenta, 2008, 312. o.
- 12 Hans Heinrich Eggebrecht: A zene fogalma és az európai hagyomány. In: Carl Dalhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 27. o.
- 13 Uo.
- 14 Uo.
- 15 Tolnai Ottó: Vonaton 4. (Hárfakoncert) In uő: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus.* zEtna, Zenta, 2008, 315. o.
- 16 I. m. 314. o.
- 17 Tolnai Ottó: Gurdijeffet játszottam. In: *Grenadírmars. egy kis ízelt opus.* zEtna, Zenta, 2008, 202. o.
- 18 Gilles Deleuze: *Proust.* Atlantisz, Budapest, 2002, 168. o.
- 19 I. m. 42. o.
- 20 Hans Heinrich Eggebrecht: Mi a zene? In: Carl Dalhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 134. o.
- 21 Theodor W. Adorno: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallgatás regressziója. In uő: *A művészet és a művészetek.* Irodalmi és zenei tanulmányok. Helikon Kiadó, Budapest, 1998, 285. o.
- 22 Uo.
- 23 I. m. 292. o.
- 24 Mikola Gyöngyi: *A Nagy Konstelláció.* Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához. Alexandra, Pécs, 2005, 18. o.
- 25 Gilles Deleuze: *Proust.* Atlantisz, Budapest, 2002, 181. o.

Utasi Csilla

A ZENE MINT METAFORA

Domonkos István *A kitömött madár* című regényének
elbeszélői szólamai

Domonkos István a Forum Könyvkiadó 1968-ban meghirdetett pályázatára írt, *A kitömött madár* című regénye esetében a keletkezés körülményeinek, az akkori vajdasági magyar művelődés kontextusának tanulmányozására nem csupán a regény valóság-elemeinek azonosításakor van szükségünk, hanem – ahogyan tanulmányomban bizonyítani szeretném –, a körülmények ismerete a műben megfogalmazódó autoreferenciális jegyek, a regényben közvetített művészetfilozófiai fölismerések mérlegelésekor is megkerülhetetlenek bizonyul.

Arthur C. Danto *A közhely színeváltozása* című, legnagyobb-részt festményeket és installációkat elemző, ám általánosan érvényes művészetfilozófia kidolgozására vállalkozó könyvében a valóságos tárgyaktól és a pusztá reprezentációktól látszatra nem különböző modern műalkotások kérdését helyezi vizsgálódása középpontjába. Danto határozottan elveti annak a lehetőségét, hogy például Duchamp kiállított piszoárját a középkori esztétika értelmében az avatná művészetté, hogy Isten kegyelme még a legnyomorultabb jelenségeket is beragyogja. A görög miméziselmélet elemzésekor¹ pedig azt az érzéksalódást hangsúlyozza, mellyel a befogadók az ünnevelt istent megpillantó ekstázikus kultuszok résztvevőikhez hasonlóan a valóságot érzékelik. A francia festő *Madame Cézanne* című képének térbeli viszonyait megjelenítő diagramot műalkotássá avató Roy Lichtenstein képé-

nek elemzése révén jut el Danto annak felismeréséig, hogy az alkotások létét és befogadását kulturális szabályszerűségek irányítják. A műalkotások az ábrázolás eszközeit speciálisan használják: „Bármit ábrázoljon is végső soron Lichtenstein műve, *kifejez* valamit a tartalomról. Részben azért sikerül ez, mert a diagramoknak a mi kultúránkban meghatározott szerepük van, a közgazdaságban, a statisztikában, a gépészetben, a leíró geometriában és a *használati utasításokban*. Ezen konnotációk folytán a diagram gyakorlatilag annak a metaforája, amit mutat, bármi legyen is az. Az ábrázolásnak és a kifejezésnek ez a kettős szerepe az, amit egy mű elemzésénél figyelembe kell vennünk.”² Danto szerint „a médium az, ami elválasztja a valóságot a művészettől”³, az imitáció-elméletek voltaképp nem a valóság megkettőzésére törekednek, hanem azt ígérik, hogy az alkalmazott „duplikáció képes felülkerekedni a médiumon”.⁴ A műalkotás tartalmára vonatkozó kérdést azért nem utasíthatjuk el, még akkor sem, ha a műnek nincs tartalma, mert a médiumot nem lehetséges az anyaggal kiegyenlíteni. Az enthüzmeként meghatározott metafora struktúráját mutatja nemcsak a festészet és szobrászat alkotásainak, hanem az irodalmi művek mediális vonatkozása is.

80

A kitömött madárban az első két fejezet élén egyetlen női név, a Lujzáé áll. Az elbeszélők között ő az összekötő kapocs, egyben a csempészek irányítója, aki kapcsolatban áll a bécsi főnökkel. A húszéves fiú szólamát a regény első felében a másik elbeszélőé, a Skatulya Mihályé szabályos ritmusban váltja föl. Az olvasás során váltakozó monológok azonban nem azonos időben hangzanak el, hiszen amikor a fiú Lujzával megismerkedik, Skatulya Mihály már két éve halott. A második részben eltűnik az elbeszélői szólamok szimmetriája, a Skatulya halálával megszakadó fejezet ezzel központi pozícióba kerül.

A fiú visszatekintő narrációja rámutatással kezdődik, valakit fölszólít, figyelje meg a szobában alvó lány, a fiú kedvesének testét. A regény zárójelenetében válik egyértelművé, hogy barátját szólította föl, a kiinduló helyzetről pedig az, hogy a regény csem-

pészakcióként lelepleződő cselekménysora után következik be. A fiú az utolsó jelenet kivételével egykori állapotainak pontos földezésére törekszik. A jelenbeli állapotok megragadásának szándékát tovább erősíti, hogy a fiú, az olvasót egykori nem tudása állapotába bevonva, egyes szám első személyből gyakran egyes szám második személybe, tehát önmegszólításba vált át. A fiú esetében a névtelenség, a vágnak való kiszolgáltatottság és a szüzesség állapota az írás képtelenségének helyzete is: „valahányszor írni kezdtem, a való világ elviselhetetlenül leszűkült számodra, mintha a koncentráció, melyet az írás megkövetelt, szemellenző lett volna, a szemedbe csúszott váratlanul, fuldokolni kezdtem, s egyszerre ezer dolog kezdett csalogatni a közvetlen környezetből, melyekre talán sohasem figyeltél volna fel, ha nem veszel tollat a kezvedbe, s így a papír órákon át üresen feküdt előtted, napokon és heteken át, ha viszont egy külső inger csábításának engedve egy hirtelen mozdulattal magad elé dobtad a tollat az asztalra, egyszerre nevetetnéked támadt a valóság ugyanazon csonkjai miatt, melyek még alig egy pillanattal előbb csábítottak, és arra kényszerítettek, hogy a tollat letegyed [...], a valót mindig is túl mélyen akartad megragadni, ott, ahol egyetlen vastag gyökérben végződik, s legtöbbször még e végső gyökéren is túlmentél a tér és idő, a formák alá, a tartalmatlanságba, önmagad alá, egy totális elkeseredésbe, rajongásod intenzitása sokszor addig fokozódott, míg hirtelen minden jelentéktelenné vált számodra [...], a valóság hulladékait úgy nyelte el valód, mint a tenger a mindenünnen bele ömlő szennyet, új minőségbe semmisítve valamennyit; feneketlennek érezted magad” (87–88). Lujza oldalán telítődnek úgy a világ tárgyai jelentéssel és tartalommal, hogy szinte a lányt is háttérbe szorítják: „s mintha először láttad volna a várost, a cégtáblákat olvasgattad, belebámultál a járókelők arcába, elnézegetted a magas kőfalakon a színeket, a piros tetőket, a nyitott ablakon kihajoló öregasszonyokat, a víz színét, mely közvetlenül a part mellett zavaros volt és sűrű, mint a lavórban kézmosás után, de alig néhány méterrel távolabb

a parttól, a kikötött csónakoktól, kék, mint egy klikker, és üveges, a járda kőlapjai meg simák voltak, mint a biliárdgolyók, és fenn az égen két felhő látszott, mint két könnyű, lassú madár, a nap parányi volt, mint a macskapupilla, a hálójukat foltozó halászokat figyelted, miközben teljesen megfeledkeztél Lujzáról, akinek tulajdonképpen mindezt köszönheted” (165–166). Az utolsó oldalak valóságos párbeszédként megalkotott jelenetében leszámol az irodalommal.

Skatulya Mihály, a fa bögőtokban tudomása szerint cigarettát csempésző cigányzenész, társának, Norvónak, a zongoristának idézi föl életét a sötét éjszakában, miközben a Vörös szigeten várakoznak. A fiú szólamával szemben Skatulya múltjának eseményeit nem jelenbeli állapotok soraként kívánja rögzíteni. Skatulya spontán asszociációk segítségével idézi föl életét. Történeteiből elsősorban jóhiszeműsége derül ki (e tulajdonsága teszi hasonlóvá a szintén gyanútlan fiúhoz). Valamennyi történetében az oktalannak bizonyuló bizalom a testi épség megőrzésének formáját ölti: „de elég csak egy szép, fehér inget meglátnom a kirakatban, egy csillogó borotvakészletet bőrtokban, egy kalapot, hogy ismét úgy érezzem magam, mint a kezdet kezdetén, mint húszéves koromban, mintha nem is az én életem lenne a múlté, úgy érzem olyankor, hanem valaki másé, akit nem ismerek, aki messze-messze Afrikában fekszik hidegen egy pálmafa alatt, vagy az északi sarkon, jégbarlangban, örök világosságban; ott álldogálok néha órák hosszat a kirakat előtt, és félek tovább menni, mert a következőben, tudom, egy kitömött madár fogad” (104). A leghangsúlyosabb ellentét a kezdettől hátrányos helyzet és a testi integritás között feszül. Az azonos kifutású történetek az életút szavakkal kifejezhetetlen lényegét jelölik ki. Számára, az autodidakta muzsikusként számára a zene az érzéki teljesség lehetőségét jelenti: „aki sohasem volt zenész, az nem tudhatja, mi az élet, az nem tudhatja, mi a nő, annak fogalma sincs, mi az éjszaka” (32). Létmetaforaként azonban a zene az individuum rejtélyes, titoknak megmaradó kiterjedésén túl az életvezetés tétjét

és kockázatát, az élet értelmének párhuzamos szituációkban kibontakozó, a zenei előadással analógiába állítható egyszerűségét és megfoghatatlanságát is kifejezi: „az én életem egyetlen hosszú, megválaszolatlan kérdő mondat, mintha csak süketnémák között éltem volna, mintha csak egy hang lettem volna, mely nem illett az akkordba, egy disszonáns hang, egy zörej, hogy így mondjam, igen, egy bántó zörej, mely sehova sem illett, érted?” (239).

A fiú személyes épsége nem csupán lelki, hanem testi síkon is veszélyeztetett. A regény legmulandóbb részletei azok, melyekkel a francia újhullám filmjeire való reminiscenciákkal váratlan és megindokolatlan erőszak-akciók következnek be.

Tolnai Ottó visszaemlékezésében megállapítja, az induló Symposion szerzői a délszláv irodalom iránti nyitottságuk ellenére magányosak voltak a jugoszláv irodalmi térben: „Mert tényleges kapcsolataink az úgynevezett irodalmi központokkal nem voltak, igazán sehol sem fogadtak be, miért is fogadtak volna be bennünket, idősebb, magukat kisebbséginek deklarált kollégáinkat jobban kedvelték, mi (akik gyakran Sinkó, Danilo Kiš, Judita Šalgo vagy Tišma társaságában tűntünk fel) egyértelműen jugoszláv-gyanúsak voltunk, nem tekintettük kisebbségi íróknak magunkat, nem hordtuk homlokunkon ezt a pecsétet, kisebbségi sorsunk bús pecsétjét. Ilyen, első pillantásra talán érdekesnek tűnő lények számára, akik azzal kérkedtek, ugyanúgy ismerik a fontos szerb és horvát írókat, mint szerb és horvát kollégáink, barátaink, viszont sehol sem volt hely, hiszen a mélyben mindenki el volt foglalva a maga realizálatlan státusával, álmával saját nyelvéről, álmával független országáról, hazájáról. [...] Arra viszont nem volt idő, mód, hogy megértsék, a jugoszláv vonatkozások számunkra mégiscsak pallók, amelyeken mi szabadon közlekedünk, akárha irodalmi csíborok, éppen horvát voltában, specifikusságában szeretve Krležát [...], varasdi lokalitásával a festő Miljenko Stančićot, szlovén voltában, specifikusságában Cankart, Kocbeket, Šalamunt, a festő Stupicát, szerb voltában, specifikusságában Crnjanskit, a festő Čelebanovićot, Montenegró kö-

veivel, tengerparti csendélet-oltáraival a festő Lubardát, Milunovicót.”⁵ A keletkezés kontextusának hatására a Domonkos regényében megnyilvánuló elméleti kérdések különös tisztaságban merülnek föl. Úgy tűnik, a műben a médiumot kutató művészetfilozófiai reflexió a két perszonális elbeszélői szöveg közül a fiatalember beszédének a sajátja: a fiú szinte az elbeszélésnek magának a metaforája a műben, abban az értelemben, hogy az ő erősen érzéki nyelvében fogalmazódnak meg a modern regényre jellemző, az elbeszélés lehetőségére vonatkozó kételyek.

Az előbeszéd folyását, illúzióját retorikailag pontosan megteremtő másik szöveg, a Skatulyaé esetében jogosan merül föl, mennyire tekinthető referenciális értelemben valószínűnek, hogy a csempészés helyzetében, melyben a hallgatás a célszerű stratégia, Skatulya félelmében és izgalmában hosszú, választ nem kapó monológot mond társának. A kérdésre az elmondott, föl idézett tárgyi, anyagi mozzanatok hitelessége nem ad kielégítő választ. További kérdésként fogalmazódik meg, hogy Skatulya halála előtti órákban fölhangzó, a semmibe kifutó szavait ki rögzíti a regényben megtapasztalható hitelességgel. Skatulya mondatait két okból érezzük elevennek, egyrészt a már elemzett integritásra törekvésük, személyes fókuszáltságuk miatt, másrészt Skatulyának sikerül az, ami a másik elbeszélőnek nem, élményeinek nyelvi kifejezése. A szerző ellensúlynak szánta Skatulya integráns beszédét, válasznak az elbeszélés impotenciájára, Skatulya szövege nem az előbeszéd elsőbbségét bizonyítja az írott szóval szemben, hanem sajátosan részt vesz a regény egyensúlyának kialakításában. A látszólagos ellentmondások azonban nem Skatulya beszédének mediális jellegére, megszerkesztett mivoltára irányítják a figyelmünket, hanem annak a feltételeire, hogy miként válik lehetővé ez az elevenként, élőként ható beszéd.

A fiú küzdelme a nyelvi kifejezéssel nem kevesebbet, mint a mimézis-elmélet modern kori ellentmondását fejezi ki. A képzeletvilág zártságát alapul vevő antik elméletekben az imitatio segítségével lehetővé vált a szerző erkölcsi integritásának elérése, mi-

közben nyilvánvaló volt a retorika rendszerének kulturális természetete, hiszen nem az igazságot fejezi ki, hanem a közvélekedésre, a közös emberi tudásra épít.

A szépségnek és az igazságnak a 18. század elején végbement elméleti kiegyenlítődése⁶, a képzelőerő fölszabadulása következtében a modern alkotó személyes épségének kérdése a doxa szintjéről az ontológia szintjére került át. Domonkos fiúelbeszélője ezért képtelen belső élményeinek megfelelő nyelvi kifejezést találni. Két egymást meghatározó szélső pont között hanyódik, a kifejezhetetlen benső és a mechanikusan, öncélúan működni képes irodalmi diskurzus között. Skatulya szólama abban az értelemben ellenpontja a fiú szólamának, hogy a regény képviselte ontológiai igazság másik része.

Jegyzetek

- 1 Danto e helyen többek között Leon Battista Alberti értekezésére hivatkozik, aki meg volt győződve arról, a régiek úgy hitték, Narcissusszal kezdődött el a mimetikus ábrázolás gyakorlata. (Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003, 22. o.) A perspektivikus ábrázolás kifejlődését bemutató könyvében Hans Belting arra mutat rá, hogy Leon Battista Alberti jelentősen átértelmezte az antik mítoszt. Az egykori Narcissus még nem tudta, hogy önmaga tükörképét szemléli, Albertinél azonban egy olyan Narcissusszal találkozunk, aki nem elveszik önnön tükörképében, hanem önmagához talál. A váratlan módosulás értelme akkor tárul föl, ha érvényességét nem korlátozzuk a művészetekre, hanem a perspektivikus festészetben saját pillantását felfedező szubjektum föllépését pillantjuk meg benne. (Hans Belting, *Florenz und Bagdad, Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München, 2008, 246. o.)
- 2 Arthur C. Danto, i. m., 145. o.
- 3 Uo., 150. o.
- 4 Uo.
- 5 Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező Parti Nagy Lajos, Kalligram, Pozsony, 2004, 115–116. o.
- 6 Manfred Frank a kora romantikáról tartott előadás-sorozatában a metafizika episztemiológiai alapját felforgató Kantra hivatkozik. Kant meggyőződése

szerint a kedély nem pusztán passzív vagy befogadó jellegű, hanem a gondolkodás az öntudatos szubjektum terméke. Az értelem nincs kiszolgáltatva az érzéki benyomásoknak, hanem ellenkezőleg, szuverén képet alkot a világról. A kanti fordulat után nem tartható fönn többé a gondolkodást a valóság alá rendelő igazságdefiníció. (Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik, Vorlesungen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 14. o.)

Forrás

Domonkos István: *A kitömött madár*. Forum, Újvidék, 1968.

Irodalom

1. Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München, 2008.
2. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003.
3. Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik, Vorlesungen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
4. Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004.

Roginer Oszkár

CSÁRDÁS

avagy a sebesség örvényének kapaszkodása

A korai Domonkos-vers alámerül az absztrakciók keltette mámorba, ugyanakkor a cím sokszor kiindulópontul egy dermesztően józan, rendhagyó elvárási horizontot épít ki elénk. Tanulmányom is egy ilyen jellegű szöveggel, a *Csárdás* cíművel foglalkozik, amely a *Rátkában* jelent meg, 1963-ban. A *Rátka* című kötet több verscíme is, érdekesmód kirekeszt mindent, ami a pusztá megnevezésen túlmutatna, nem bocsátkozik metaforikus, szimbolikus kavalkádokba – a szövegek ugyanakkor azzal ellenpontozzák ezt a magába zárkózó józanságot, hogy az életmű elejét fémjelező, magas frekvenciájú esztétizmus jegyében íródna meg. Tanulmányomban az egyre fokozottabb gyorsulásban módosuló, amorf címadó entitással foglalkozom, továbbá körvonalazom azokat a sebességnövelő eljárásokat, amelyek létrehozzák az olvasás mentén a verset. Kiemelem a csárdás architektonikus szerepét az antropomorfizálás során, valamint nyomon követem a csárdás műfajjelölő hatását a szövegszerűen megjelenő tempónövekedésben és annak a szerteágazó asszociációs mezejében. Az érdekel, hogy a címben jelölt zenei műfajiság miként hat ki önnön allegorizációjára, megannyi metamorfózisnak folytonosan változó forrására – vagyis: miként jelenik meg egy zenei műfaj akusztikai és egy táncműfaj mozgásbeli jele egy irodalmi műfaj szövegszerű jeleként.

Tematikai különnc volta ellentmond a kor város felé gravitáló, kozmopolita, minden rurálisat/provinciálisat tagadó ten-

denciáinak, és ezekkel szembehelyezkedve a csárdást teszi meg versének tárgyául. A maga atomisztikus kompaktságában létrejövő szöveg parányi mestermű, mely nem billen át az epigonizmusba, giccsebe, a (szemben álló, bár már alig folytatható) irodalmi kánont önnön fegyvereivel győzi le. Bányai János szavaival: „[...] amivel akkor szemben álltunk, a tespedt mozdulatlan-ság és bezárkózás, a vidékies színvonaltalanság, az idegen föld-ről származó gondolat és érzés visszautasítása, a banalitások, a provincializmus, a por és a hagyománytalanság, a sár és disznóolszag [...]”.¹ Domonkos István a tespedt vidékiesség népi jellegét egy sajátos, dús metaforikusságba ágyazva a legmagasabb absztrakcióig fokozza.

A *Csárdás*ban elsősorban az antik értelemben vett múzsai művészetek hármas tagolódásáról, táncnak-zenének-költészetnek összetartozásáról, immanens egymásra hatásáról beszélhetünk. A cím architextuális ígérete és a sebesség által lekopó tematikus váz, a szöveg mentén egy egyre kompaktabbá ötvöződő, perspektívaváltásaiban megsokszorozódó egymásba olvadást eredményez. „Bosnyák megállapítja, hogy a költészet maisága ősi; térbeli-időbeli szimultaneitás jellemzi. Kiemeli a sablonokat megvető elemi nyelvi energiát, a boschi látomásokat, az ellentmondások hullámozását, az aheroikus állásfoglalást, a személyes igazságok eretnek kimondását, a versírás tematizálását, a versundor előtérbe nyomulását.”² A térbeli-időbeli szimultaneitás ebben az esetben összefolyik a tánc és a zene műfajjelölő tempónövekedésével, az írás aktusának (pontosabban az olvasás aktusának) örvénylő, kört formáló aktusával. A végpont egybeesik a kiindulóponttal, a ziháló *frisset* követő szünetben való – a történetek felidézését oldó zenei – várakozás az újraolvasás és felidézés aktusával egyezik meg a *Csárdás* elején. A csárdást új csárdás és az olvasást újraolvasás követi.

A szöveg végére így fejlődik a *Csárdás* idő és tér kategóriáiban definiálhatatlanná. A csárdás egyértelmű nép-nemzeti/rurális jegyeinek konnotációit olyan nemzetközi kontextusba he-

lyezi, hogy egy kívülálló szemével tekinthessen rá, és a szöveg ezzel egyrészt teljesen kikerül az azonosulási hálóból, hiszen az absztrakció által eltávolodik saját kulturális kódjától (geokulturalitásától), másrészt, elsősorban a cím révén, Domonkos nem tagadja a helyi színeket, hanem igent mond rájuk, de elrugaszkodik tőlük, megvívja a párbajt egy zenei műfaj elementáris nyelvi erejének, annak a mélyen beleívódó miszticizmusának a segítségével. A kötet több verse is a biológiai indíttatású, fizikai értelemben vett mozgás jegyében íródik, érdemes folyamatosan szem előtt tartani a kötetnyitó mottót, amelyben a kripták bevezetett mozdulatlanságában, őrző funkciójukban is erjedő csontokról, valaminek a mozgásszerű bekövetkezéséről, valami megmozdulás katalizálásáról szól.

Az expoziációs időre való rájátszás tapasztalható a *Csárdást* megelőző *Tisza* című versben is, csak a szöveg nem a gyorsulás, hanem a lassulás technikáit alkalmazva építkezik. A két vers egymás mellett helyezkedik el a kötetben (a kötet lapozása során így vizuálisan is egymás mellé kerülnek, felületeiket összehasonlításakor egymás felé fordítva), azzal, hogy a *Tisza* lassító eljárásai – a *Csárdás* sebességben tornyosuló, teremtő erejével szemben – a halál felé hőmpölygés lassú nőiségét éneklük meg. Továbbá a *Tiszában* is szó szerint megjelenik az „*ima*” és a „*csárdás*”, ami a két verset még jobban egymáshoz köti. Az összehasonlítás értelmében a *Tiszában* is „*duzzad*” a csárdás, és a körben való forgás jegyében lesz a „*világ*” hasonlatává.

A *Csárdás* című óda lírai éneke egy egyre gyorsuló, egy, a sebesség dimenzióiban antropomorfizálódó, majd dezantropomorfizálódó, emberiből isteni entitássá növekvő amorf lényt figyel. A csárdás sebességének csonkoló hatására „*drága hulladékaik látott arcoknak*” maradtak csak, és a tánc gyorsulásának eruptív felszabadulásában várják az „*átkok, szítkok, ölelések, nemzések szavainak*” kicsapódását. Ezáltal levetkőzi az őt konstituáló emberi sajátságokat is, emberi *részekből* egy *egésszé* kovácsolódik össze, önkényes lesz, minden nem oda tartozót, alapelemeinek ellen-

téteit kivetí magából. A tánc – fogyasztási szokásainak gyorsulásával egyetemben – megelevenedik, „zenét *fal*”, de olyan zenét, amely egyre inkább a magasba csalja, és amelyet saját partjai – a csárdást alkotó, őt körülzáró két entitás – tornyoznak a madarakig. A vers egyetlen allegóriaként is olvasható. A táncot protézisként használó zene végül elszabadul az emberi mozgástól, és valami földanyaszerű istenség éltető hőjévé lesz, mely még az éj homlokán is megtartja a nappalok perzselő korongját. A korongok viszont számára már csak egy marék hamis pénz, és csak amikor így dromologikusan megtisztult, megnyugodott az elemekben, akkor fonhatók csak össze a képek, és csak ekkor imádkozhatja magát az a perzselő korongokat *időbe* kivető entitás, amelynek valójában ima volt mindez, az arcán.

„[A] *kivillanás csábít, vagy még inkább: az előtűnés-eltűnés színjátéka*”³, írja Barthes, és valóban, a vágyak kört formáló játéka és a taszítás-vonzás dialektikája a *csalogatásban*, az egymást látás-nem látás a *mártogatásban* vagy *lippentésben*, a tánc analógiájára szövegformáló, jelentésárnyaló, szemantikai síkokat mozgásba hozó szereppel bír. Ebben az értelemben a „fokozatos feltárulás” – az olvasás fokozatos feltárulása – a tánc és a zene egyre növekvő sebességének magasba hajszólo örvényéhez, saját sebességi feltárulásához hasonlítható, hiszen saját legbensőbb lényegét csakis a sebesség által tudja feltárni. A tánc, az egymáshoz való közeledés és az egymástól való eltávolodáson alapuló képlete, szövegszerűen: a taszító „*átkok, szíthok*” és vonzó „*ölelések, nemzések szavai*”-nak, a szemantikai delejes erő egymásra való hatásában, egymás ellenpontozásában érhető tetten. A tánc gyorsulási anticipációja – vágya annak a sebességnek, melyet a közvetlen vég előtti közös forgás és ezáltal a végső közeledés hoz meg, amelyet a tánc „*az idő tájaira szórta örvényleni*” – akár a szöveg megismerési vágyára is utalhat. A csárdás vége a közös forgás, a sebesség szülte szédület, amíg a zene meg nem szűnik.

A páros táncot befolyásoló zene szempontjából a kezdet lassú és szabályozott, a végcél pedig az egyre gyorsabb, oldottabb stí-

lus. Néprajzi terminológiával élve: a páros tánc az ún. *lassúval* indít, és halad az ún. *friss* felé. A vers elején akárha két tánc közötti, az imént befejezetre való visszaemlékezésről, majd az elkövetkezőnek vágyásáról és bekövetkezéséről értesülnénk. Lassú, kimért, feszélyezett a kezdet, ahol a „szobák uszálytavában hagyott fájni / pokoli zene” mint „meredt gallyak, / mint drága hulladékaik látott arcoknak por / és pára, lég és mély között forogva”, és amelyek még csak „várják a kicsapódást”. Csak a második versmondatban, a zene étvágyat oltó gesztusa után szakad el a helyzetleírástól a még bizonytalanul kapaszkodó emelkedés. A szobákban hagyott örvény, a két part közül elrugaszkodik az ekstázis felé, mozgása és alakja által lesz azzá, amivé lennie rendeltetett, „vad partok magasba / tornyoztak a légbé, hogy létük bizonyítsák / a nap és hold elhúzó madarai előtt”. És bár magában a szövegben nem történik explicit utalás férfi és nő páros táncára, a körszimbolika folyamatosan szem előtt van: a körnek két alapelemből álló, egymást egyszerre taszító és vonzó, viszont állandó mozgásban levő, folytonosan gyorsuló önmagában teljes, homogén és oszthatatlan formája. A szöveg párás sejtekről, korongokról, örvényekről, Napról, Holdról szól, de a kör örökmozgását mindig (ellentét)párokra építi, egymást kiegészítő, egymásra intenzív hatással levő elemekre. A sebesség növekedése által a körön kívül levő világ elkopik, lényegtelenné válik; egyre inkább összerosódnak az objektív valóság szabad szemmel érzékelhető kontúrjai. „Testén feszült, párás sejtek az emberek”, az emberi való parányi sejtekké zsugorodik, jelentéktelenné lesz, ami számít: a zene testén létrejövő páros tánc, a dervisi önkívület kimerülésig korbácsolt katartikus megnyilvánulása, amely csak a szöveg legvégén fékezi meg magát valamennyire, hogy ajtatos imába torkolljék.

A vers elején a zene lassúsága a homályból, a seszínű lényegtelenségből fakad, majd a fokozatos gyorsulás folyamán jelenik csak meg az élénkebb pigmentáció, a hevülés következtében megnyilvánuló parázsló vörös és sárga, az izzó Nap színe. Egy-

re fontosabb szerepet tölt be a fény, amely a jelentéktelenből abszolúttá, majd ponszerűvé válik. A zene sebességének hatására kitágul a tér is, egyöntetűvé, mértéktelenné, emberi léptéken kívülivé lesz – mennyiségiből minőségi kategóriává alakul. A folyamatos perspektíva-váltások során a befogadás egyszer az allegorizálódó csárdás szemszögéből történik, máskor pedig a csárdás önmagát láttató metamorfoziséban.

A sebesség-örvény felkapaszkodásának a végével zihálva visszahuppanunk a földre. A sejtnyi emberekben még lüktet a feszültség, de a „*buja csírák szemekben egybefonták a képeket*”, emlékeikben összeállnak „*hulladékaik látott arcoknak*”, megtapasztaltak valamit abból, amit csak ily módon tapasztalhattak meg. A szoba béklyóiból való kiszabadulás és egyben a szöveg tematikai mázának a lekopása csak a zene narkotikuma, csak a tánc eksztázisa mentén valósulhatott meg. A kör ismét bezárult.

Függelék

Domonkos István

CSÁRDÁS

Elrabolt örvénye az örökkévalóságnak,
mit szobák uszálytavában hagyott fájni
pokoli zene; vállalai hullám-peremén,
csipkái habfodrán, mint meredt gallyak,
mint drága hulladékaik látott arcoknak por
és pára, lég és mély között forogva –,
átkok, szitkok, ölelések, nemzések szavai
várják a kicsapódást.

Zenét fal, melyet vad partok magasba
tornyoztak a légből, hogy létük bizonyítsák
a nap és hold elhúzó madarai előtt.

Perzselő korongja a nappaloknak az éj homlokán,
melynek régen világtájak áldoztak
hús fővenyen kövekben alvó öröktüzekkel.
Testén feszült, párás sejtek az emberek,
bujá csírák szemeikben egybefonták a képeket.
Ki e korongokat, mint marék hamis pénzt
az idő tájaira szórta örvényleni,
vére tüzének perzselő tükrébe szédülve
imádja imáktól felsebzett arcát.

Jegyzetek

- 1 Bányai János: Száz éve született Szenteleky Kornél. In: *Kisebbségi magyaróra*. 1996, 7. o.
- 2 Csányi Erzsébet: Domonkostükör – Domonkos István költészetének kritikai megközelítései. In: *EX Symposium*, 1994/10–12.
- 3 Roland Barthes: *A szöveg öröme*. 2001, 79. o.

Irodalom

- Bányai János:** Száz éve született Szenteleky Kornél. In: Bányai János: *Kisebbségi magyaróra*. Tanulmányok, kritikák. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1996
- Barthes, Roland:** *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001
- Csányi Erzsébet:** Domonkostükör – Domonkos István költészetének kritikai megközelítései. In: *EX Symposium*, 1994/10–12.
- EX Symposium – irodalom, művészet, filozófia, reflexió:** Domonkos-szám (10–12. sz.), Veszprém, 1994. <http://www.exsymposion.hu> (letöltés: 2009. szeptember)
- Gerbran, Alen – Ševalije, Žan:** *Rečnik simbola*. Stylos – Kiša, Novi Sad, 2004.
- Ortutay Gyula** (szerk.): *Magyar néprajzi lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977–1982. <http://mek.niif.hu/02100/02115/> (letöltés: 2009. szeptember)
- Paládi-Kovács Attila** (szerk.): *Magyar néprajz VI*. Népzene, néptánc, népi játék, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. <http://mek.niif.hu/02100/02152/> (letöltés: 2009. szeptember)
- Virilio, Paul:** *Az eltűnés esztétikája*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1993

Horváth Futó Hargita

ZENE ÉS SZÖVEG ÉRINTKEZÉSI PONTJAI A GION-OPUSBAN

A zenei motívumok, a kétpólusú világrend
és az erkölcsi magatartás
metszéspontjai a *Testvérem, Joáiban*

A zene és a zenei intertextusok csaknem mindegyik Gion-regényben, -novellában fellelhetők. A *Testvérem, Joáb* című regényben két zenei motívum ismétlődik: a szájharmonikázó fiú dalai és Tom Jones brit énekes 1967-ben kiadott *Green, green grass of home* című zeneszáma, amelyet Joáb II. kocsmájának gramofonos termében hallgat Tamás és baráti társasága, Búr, Kovács Pali és a Németországból hazalátogató Fehér Ló. A narrátor konkretizálja, hogy több mint fél éve hallgatják folyton ezt a zeneszámot. A regényszövegben a *Green, green grass of home* dal jelentése sokrétű, több kontextusban értelmezhető: Fehér Ló esetében asszociál a honvágyra, az újra otthon, a régi barátokkal töltött napokra. A másik jelentését a regény politikai vonulata képezi. A *Testvérem, Joáb* reflektál az 1968-as eseményekre: ez év augusztusában a Varsói Szerződés öt tagállama, Bulgária, Lengyelország, az NDK, Magyarország és a Szovjetunió megszállta a szintén szocialista Csehszlovákiát a prágai tavaszként ismert reformmozgalom, azaz az Alexander Dubček nevével fémjelzett liberalizáció erőszakos megakadályozása végett. Fehér Ló az egyik kocsmái beszélgetés folyamán közli, hogy a dal a Vietnamban harcoló amerikai katonák kedvenc dala, ezáltal a *Green, green grass of*

home indirekt módon utal a hidegháborúra, a más országokat megszálló, politikájukba beavatkozó nagyhatalmakra – az amerikai katonai beavatkozás Vietnamban a kommunizmus térnyerésének megakadályozása céljából, Csehszlovákia szovjet megszállása a kommunista uralom megtartása végett történt – és tágabb értelemben a felszabadító szovjet csapatok 1944-es jugoszláviai bejövetelére is céloz.¹ A hidegháborús politika következtében a világ politikai, kulturális értelemben, illetve a gazdasági és technológiai fejlettség tekintetében két pólusra, Nyugatra és Keletre oszlott.² A nyugati pólust a regényben Fehér Ló (nevének eredete is, a White Horse Whisky márkanev a nyugati kapitalista világot szimbolizálja) képviseli, barátai pedig a keleti tömböt, világrendet. A Fehér Lóval és a róla folytatott párbeszédben a regényszereplők először a közép-európaiak gondolkodásában kialakult Nyugat-fogalomhoz, a gazdag nyugati életforma mentális képhez tartozó szavakat alkalmazzák (rohadt kapitalista, sok pénze van, sok pénzt küld az anyjának, házat is épített és rengeteg ajándékot hoz neki), majd megváltozik a retorikájuk, és demitologizálják a Nyugat-képet: „– Valld be, hogy híd alatt alszol, éjjel fázol, és lyukasak a cipőid – mondta a Kovács Pali. – Bevallom – mondta a Fehér Ló. – Valld be, hogy gyümölcsöt és zöldségfélét lopkodsz a piacokon, és eddig csak azért nem fordultál fel, mert a gyümölcsben és a zöldségfélékben sok a vitamin” (28). Pók Attila a rendszerváltás előtti és utáni közép-európai gondolkodásmódot felvázoló tanulmányában úgy értékeli, hogy az ötvenes évektől a nyolcvanas évekig a kelet- és közép-európai értelmiség számára a nyugati világ a szellemi ingerek forrását jelentette: a Nyugat fogalma alatt „nem az IBM-et, a GE-t, a nagy nemzetközi vállalatokat értettük, és nem is Adenauert, De Gaulle-t, Nixont, sőt, még csak nem is Kennedy-t, hanem sokkal inkább olyan neveket, mint Polanski, Hemingway, Sartre, Simone de Beauvoir, Pasolini, Amerigo Tot, Adorno tanítványai, a Frankfurter Iskola, Marcuse, Fellini, Brigitte Bardot, Sophia Loren, Lawrence Olivier, Kerouac, Salinger *Zabhegyezője*, Steinbeck, Stanley Kub-

rick (különösen a *Mechanikus narancs*), azt, hogy Paszternák *Doktor Zsivágója* Nobel-díjat kapott, olyan híres musicaleket, mint a *Hair*, a *West Side Story*, vagy David Ojsztrahot és Leonard Bernsteint”, viszont a kelet-európai tömb „kultúra iránt kevésbé érdeklődő átlagpolgárai nem a politikai vagy a gazdasági rendszerrel azonosították »a Nyugatot«; figyelmük középpontjában inkább a fogyasztás állt: a Coca-Cola, a farmernadrág vagy a nyugati autók”.³ Közép-európai történelmi-társadalmi közegbe helyezve a regényszereplők a Nyugatot Fehér Ló alakján keresztül látják, az ő perspektívájukból a magántulajdonra épülő állammodell és a konzumtársadalom térnyerése hangsúlyozódik: barátjuk előbb Volkswagennal, majd Opel Rekord autóval jött haza, White Horse Whiskyt és zsebrádiót hozott ajándékba, gépkocsijavító-műhelye van huszonöt munkással, ő nem dolgozik, csak felügyel a munkásokra. Ebben a megközelítésben Tom Jones *Green, green grass of home* című dala a kétpólusú világrend nyugati tömbjét szimbolizálja.

A szájharmonikázó fiú verbálisan nem nyilvánul meg a regényben, kívül áll az eseményeken, a regénycselekmény terének peremén mozog, „függetlenül a társadalomtól, muzsikájának egyhangú dallamával avatkozva az életbe”.⁴ A folyó túlsó partján él a strand egyik kabinjában, és csak reggelente jön át a hídon: „A régi strandon most csak egy tizennégy-tizenöt éves fiú lakik, nem emlékszem, mikor költözött oda, de biztosan tudom, hogy a telet is valamelyik kabinban vészelte át, minden reggel átgyalogol a hídon, az önkiszolgálóban negyed kiló kenyeret vásárol és egy kis darab szalonnát, a szalonnát apró darabokra szelgetelteti, mert nincs neki kése. Esténként szájharmonikázni szokott, vagy ha éppen nem dolgozik valahol, akkor nappal is kiül a folyó partjára, a nád közé, és akkor is szájharmonikázik” (40). Ennyi ismerete van a narrátornak a szájharmonikázó fiúról⁵, ezt közli az olvasóval. A *Testvérem, Joábot* Bori Imre az ismétlések, a felbukkanó motívumok regényeként értelmezte: „Az ismétléseké, amelyek Gion írói megoldásának egyszerűségét, re-

dukált voltát éppenúgy jelzik, mint az ebből kibontakozó gazdagságot, telítődöttséget, amely az azonosság különbözőségéből nő ki, ismételten a kontextus oly nagy szerepét bizonyítva. Állandóan vissza-visszatérő motívumok bújócskájából szövődik regénye, mint ahogy ezt a folyón túli, szájharmonikázó fiú motívuma is bizonyítja.”⁶ A szerző egyensúlyba állítja a két zenei regény-motívumot: a szájharmonikázó fiú öt szöveghelyen bukkan fel, ugyanannyiszor, mint a Tom Jones-dal. Ha a szájharmonikázó fiú alakja a „független tisztaság és ártatlanság”⁷ bizonyosága, akinek dalai a „tisztaság üzeneteként”⁸ szüremkednek a regényszereplőkhöz, a *Green, green grass of home* pedig allúzió a nagyhatalmak gazdasági-politikai érdekszféráira, akkor az egyensúlyelmélet értelmet nyer. A szájharmonikán játszott dalok a térnek csak egy bizonyos pontján, Joáb II. kocsmájának udvarán hallatszódnak. A fiú a zene nyelvén szólal meg, a narrátor a zenei hangokat szavakkal írja le: „Valami unalmas, egyhangú népdalt játszott, ezerszer hallottam már a rádióban, és Török Ádám is ezerszer hallhatta már, de most mind a ketten úgy figyeltünk, mint ha még sohasem hallottuk volna. Pedig a fiú mindennap eljártssa, többször is. Tavaly, amikor itt voltak az idénymunkások, azok is sokszor énekelték” (50). A fiú a zene szemiotikai rendszerében beszél el életérzését, hangulatát. Muzsikája szomorú érzelmvilágot fejez ki. Török Ádám két szöveghelyen is elismétli, szép, ha valaki folyóparton szájharmonikázik.⁹ Az ismétlődő megjegyzést nyomatékosítva az elbeszélő a regényzárlatban a két Török Ádám-i kijelentést ötvözve és variálva – a határozatlan névmást főnévvel helyettesíti és egy igekötőt hozzáad – ugyanezt mondja.¹⁰ Bori Imre figyelt fel arra, hogy a szájharmonikázó fiú motívuma összefonódik Mária motívumával, majd Török Ádámhoz kapcsolódik, mert a Gion-regény motívumai „közelről sem a véletlen szeszélye értelmében találkoznak és fonódnak össze: művészi szándék irányítja bújócskájukat, s nem véletlen, hogy az ártatlanság és tisztaság e lírai szólama az ugyancsak ennek az erkölcsi magatartás képviselőinek motívu-

maival találkozik, mint ahogy más motívumok a »gonosz« príncípiumának adnak találgatást.¹¹ A regény azt a kérdést teszi fel, hogy megőrizheti-e az ember a tisztaságát és szabadságát, véli Ács Margit. A regényszöveg nemmel válaszol a feltett kérdésre: „Ebben a városban csupán egy másik Török Ádám, a régi leszármazottja, egy külön veterán tiszta és független, már amennyire független lehet valaki, ha kegyelemkoszton él egykori harcostársánál, a módos vendéglősnél, Joábnál. S tiszta és független talán egy titokzatos fiú, aki egy strandkabinban húzta meg magát. Mindenki más a saját üzlete után fut, a városi főember külföldre menti a vagyonát, a bolti eladó törvényes jussa, hogy elkapott tolvajokon élje ki szadista hajlamait, s maga az elbeszélő is hagyja magát megvesztegetni, rövid és nem túl fájdalmas tépelődés után.”¹² A zenei motívumok két részre osztják a szereplőket: a *Green, green grass of home* zeneszám kedvelői korrumpálódnak, erkölcsileg nem tiszták, a szájharmonikázó fiú muzsikája a tisztaságot üzeni számukra, „amelytől ők már messze estek, s csak így távoli dallamként találkoznak még vele”¹³, a szájharmonikázó fiú motívumához kötődők tiszták maradnak, ám a társadalom kiveti őket, perifériára szorulnak (Máriát idegösszeroppanással ismét kórházba viszik, Török Ádámot kidobják a padlásról, és átköltözik a kabinokba a szájharmonikázó fiúhoz).

Jegyzetek

- 1 A Vörös Hadsereg benyomulásáról Gionnak személyes tapasztalatai is voltak, lásd pl. *Naplórészlet korai halálaimról (Curriculum vitae)*. Kortárs, 1994. 7. sz., 19–24. o. Az író szenttamási hagyatékában felfedezett cím nélküli, középiszolás korában írt novellájának is az „oroszok bejövetele” a témája.
- 2 Pók Attila: *Elménk térképei – Kelet és Nyugat a rendszerváltás utáni Közép-Európában*. Találjuk ki Közép-Európát? <http://www.talaljuk-ki.hu/index.php/article/view/776/1/7> tanulmánya alapján.
- 3 Uo.
- 4 Bori Imre: *Kommentárok egy regényhez (Gion Nándor: Testvérem, Joáb)*. Új Symposion, 1969, 51–52. sz., 5. o.

Horváth Futó Hargita: ZENE ÉS SZÖVEG ÉRINTKEZÉSI PONTJAI...

- 5 Márkus Béla a szájharmonikázó fiút a citerázó Gallai István alakmásának tekinteti. Márkus Béla: *Jelkép és valóság. Gion Nándor regényei. = A betokosodott kudarc. Esszék, tanulmányok.* Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1996, 193. o.
- 6 Bori Imre: *Kommentárok egy regényhez.* 5. o.
- 7 Uo.
- 8 Uo.
- 9 „– Az sem rossz – mondta Török Ádám. – Ha valaki szájharmonikázik. Különösen itt, a folyó mellett. Itt messzire hallatszanak a hangok.” (*Testvérem, Joáb*, 47. o.); „– Mondom, hogy ez sem rossz – mondta Török Ádám. – Ha valaki szájharmonikázik a folyó mellett.” (*Testvérem, Joáb*, 50. o.)
- 10 „– Az sem rossz – mondtam. – Ha az ember szájharmonikázik. [...] – Különösen itt, a folyó mellett – mondtam. – Itt messzire elhallatszanak a hangok.” (*Testvérem, Joáb*, 182. o.)
- 11 Bori Imre: *Kommentárok egy regényhez (Gion Nándor: Testvérem, Joáb).* 6. o.
- 12 Ács Margit: „A kárókatona még nem jöttek vissza”. = *A hely hívása. Esszék, portrévázlatok, kritikák.* Antológia Kiadó, Budapest, 2000, 199–200. o.
- 13 Uo. 5. o.

Ispánovics Csapó Julianna

KÖTÉL/TÁNC/ZENE

A sláger és a Sziveri-vers

„mert miután a kül végleg miénk lett,
birtokunkba kell venni a belsőt is.”

(Magánszférák zenéje)

„és te hallod-e az ócska dallamot
melyre az elmúlásba ballagok...”

(Bábel)

101

A kultúrtörténeti emlékezet a sláger kifejezés felbukkanását 1870 utánra datálja. A szórakoztatóipar gyors karriert befutó műfaja a híres színész Alexander Girardi kiszólása nyomán nevezetett néven. A kiváló színész 1871-ben Millöcker *Három pár cipő* című színpadi játékának egyik kuplóját a közönség újrázása miatt már tizedszer énekelte el, amikor a színpalak mögött így szólt: „Kinder, das hat eingeschlagen!” („Gyerekek, ez beütött!”). Innen eredeztetik a sikert aratott zeneművekre a sláger kifejezést.¹

Kuplé, sanzon, táncdal, opera- és operettsláger, diszkó, rock, lakodalmos rock, hiphop, rap, heavy metal – szinte nincs olyan könnyűzenei műfaj, amely ne termelné ki a maga népszerű, fülbemászó szövegeit, ritmus- és dallamképleteit. Popularitás, szórakoztató szándék, kommersz jelleg – mindez a felületesség, a művésziatlenség gyanújába keveri a toplisták „bitorlóit”. A fénysebességgel élre törő sláger olykor kész klisék tetszőleges variálása, kérészéletű (időleges/pillanatnyi/mulandó) tömegtermék, máskor bűvópatakként lappangó, el-eltűnedező, időről időre

előbukkanó/újjászülető, az idő vasfogait kicsorbító örökzöld (remake).

Bagi Zsolt² a mediális átvitelt zene és irodalom között két audiovizuális funkcionalitás találkozásaként értelmezi. Az auditív sláger dallama, ritmusa s ennek vizuális képe, a kotta egybefut a szintén auditív vers/beszéddel és ennek vizuális szövegképeivel. A Sziveri-vers esetében ez a „randevú” sajátos módon működik. A sláger ismérvei, műfaji jegyei rátelepsznek a versszöveg szerkezetére, ritmusára, a felszínen úsznak, lebegnek, miközben az ars poetica tartalmi, irányvételei a felszíni könnyedséget ellenpontozva, elsötétítve nyílnak meg a felszín alá bukó befogadói tekintet előtt.

Sziveri János versei szinte születésük pillanatában „beütnek” a jugoszláviai magyar irodalomba. Kinek tetszik, kinek nem – nem marad visszhangtalan. S úgy tetszik, klasszikussá, „örökzöldé” avatta az idő.

102

„Elmondásra íródott a költemények nagy része, s aki hallotta/látta már a szabadkai költőt saját versét előadni (eljátszani, előbohóckodni), megértheti, miért.” – írja Zalán Tibor.³ Ebben a megállapításban most nem az az érdekes, hátrányba kerül-e vagy sem az, aki lemaradt erről a hangzó élményről. Bennünket ezúttal pusztán a szándék motívuma ragadjon meg. Ha a Sziveri-versek szövegeit az „eljátszás, előbohóckodás” szándéknak a szem előtt tartásával olvassuk, könnyen felöltik az egyik igen népszerű, komoly sikerekkel meggyanúsítható „slágerműfaj”, a kuplé.

Közeli rokona/előde a Sziveri-(kuplé)versnek Domonkos István gitárkíséréssel énekelt groteszk, keserű protestsongja, a *Kuplé*. Thomka Beáta Domonkos⁴ outsider-galériájának (csavargó, bohém, hippy, lázadó, baloldali forradalmár) a magatartásmódelljeiből származtatja a depoetizált Sziveri-versben megjelenő száműzött, rezignált vándor típusát.

A versszubjektum rezignáltságának a motívum a magukat sanzoneteknek tituláló kupléénekesnők fellépéséhez, hangvételehez is köthető. A sanzonet a kupléirodalommal összhangban

„dalol”. „A kupléirodalom nagyon szerette témául felhasználni magát a kupléénekesnőt, aki dalolt a saját testéről, a saját ruhájáról és arról, hogy őt hogy ünneplik.”⁵ Sziverinél mindez az ironikus „önmegéneklés” helyzeteibe fordul. S ha mindehhez felidézzük Marno János rajzát a versek előadásmódjáról, kiteljesedik a kép: „Mindössze egyszer volt szerencsém Sziveri előadásában hallani, látni, élvezni a Sziveri-verset, de ez az egy alkalom is kellően meggyőzőtt arról, hogy ő élő költészetet művel. [...] Emlékszem, szinte tengerészterpeszben, a törzsével, fejével ahogy ritmizálta, hajlítgatta Sziveri a verssorokat, beléjük metszett vagy sorvégeket ráforrasztott az új kezdésekre, valami ritka megkapó rusztikus gráciával, s persze nem kevés narcizmussal, fiú-, kamasz- és érettférfi-mód.”⁶

A Sziveri-vers felszíni szerkezetét tehát a sláger, a kuplé, a sanzon műfaji megfelelései alakítják. A mélyben a léthelyzetek drasztikumai, „igazsága” vagy „hazugsága” formálja az erővonalakat. A felszín alatt egy nyomasztó léthelyzetekben megtestesülő erkölcsi-etikai indíttatású ars poetica⁷, egy emberi élet küzdelemtörténetének⁸ az erei húzódnak. Egy sokdimenziójú intellektuális költészet vergődik, melynek lényeges ismérve „a konzolidált elszigeteltség vákuumérzete”⁹, a tehetetlenség állapota.

A léttapasztalatok disszonanciáját a kuplé műfaji jegyei, hangzásvilága erősíti, „csomagolja be”. Ennek a disszonanciának a megnyilatkozási formája a paradoxonba hajló ellentét, az ironia, a groteszk, a versek formajátéka. Utóbbi a kuplé ritmusára, ragrímjeire, rímjatekaira, alliterációira, áthajlásaira, refrénjeire, kontrasztjaira, harmóniájára, összefonódásaira, rétegződéseire épít. Ez az ornamentikus formajáték a hangszimbolika szintjén is megnyilatkozik.

Egyrészt a nyelvi ritmus, a jóhangzás/eufónia, a versek „hangképének”¹⁰ elringató zenéje andalítja a befogadót: „Télutó ez – vagy léha nyárelő? / Sejtelmes a pillanat. / A vállig leomló ólomködben / röptetünk a kert alatt” (*Zuhanó diadém*). Mély hangok, asszonánc, lágy mássalhangzók illékonysága: „az éjben eső felesel rólam locsog / járdára zuhog csattog a mocsok...” (*Bábel*).

Egy hamis illúzió hangjai dalolnak, amelyek a vers-nyelv és a vers-zene közötti félúton kontrasztos, csöppet sem könnyed, többrétegű tudattartalmakat idéznek: „langyos dallamra ráng a szív / bármit ha szólt most visszazív / andalítóan lágy húgy csörgedez / töri vállamat a fakereszt” (*Bábel*).

Másutt kemény hangon recseg a Sziveri-kuplé. Zalán Tibor szókimondásról, esztétikai/politikai/állampolgári értelemben vett „egyenes beszéd”-ről ír, amikor a Sziveri-vers tudattartalmait jellemzi. Mi más ez a szókimondás, ha nem a kuplé ironikus fintora. S mindez a hangnemet is egyenes arányban transzformálja: „A kívüliség érzete és pozíciója villoni; keserű-hetykévé transzformálja a hangnemet, törvényszerűnek látszik tehát, hogy a versek legnagyobb részében Sziveri lemond üzenete kedvéért az esztétikai megformálás finomságairól. Rímei csattognak és helyenként bántóan primitívek, kiszámíthatóak (noha szándékosan azok); egyszerűek – ám pontosan szerkesztettek látszólagos esetlegességükben is – a strófái.”¹¹

104

A versek szubjektumának lázadása tehát valóban nyelvet, retorikát és poétikát teremt magának¹² a zeneiség eszközei révén.

A kupléból előbújt sanzon finomságát Sziverinél újból és újból megtöri a kuplé recsegő hangja, kétes kacérságú kikacsintása. A magyar kultúra történetében „...a kuplé az éccakai pesti népdal volt. A pesti nép éjjeli gondolatvilága, érzései: ez volt a pesti kuplé, amelyet nem írók írtak, amely kósza éccakai fejből termett, mint a penészvirág”.¹³ A német kupléból alakul ki a lassan magyarosodó Pesten a magyar kuplé, amelyet Somlyó a következőképpen jellemez: „A sántikáló magyar ütem, a nem nagyon klappoló rím, az ige az igével, a főnév a főnévvel; néhol a szórend sem volt magyar, – de már magyar szavak.” Ehhez a kultúrtörténeti adathoz kapcsolható Fogarassy Miklósnak a Sziveri-verssel kapcsolatos meglátása, miszerint „[e]z a melódia és e melódia dallamvezetése »ócska« is, meg nem is – korunknak, Sziveri János korának megfelelően! [...] A dallam itt azt »mondja«, amit a szó már nem vagy nem eléggé tud kifejezni.”¹⁴

Nem csak Domonkos István nyomvonalán halad tehát Sziveri, amint azt Csorba Béla írja, amikor a városi folklór eszközeivel élve banalizálja a rímet. A populáris hangszerelés és keverés eredményeként a kupléhagyomány hangnemében szólal meg a versek szubjektuma, s ez egyben költészetmegújító erővel is bír. Így történhet meg, hogy „Sziveri szabad verseiben úgy robbannak a belső rímek, mint az álcázott aknák; megannyi destrukció a hétköznapi nyelv és a hétköznapivá züllesztett standard versbeszéd dogmatizmusa és közhelyszerűségei ellen”.¹⁵

Így válik a Sziveri-vers a tárgy tágassága és a zenei műfaj igénytelenségéből eredő feszültség kötél-táncává. A sírva vigadó Janus „verseit olvasva mintha mindig küszöbön lennének, mintha mindig bebocsáttatásra várnánk, mely talán már épp a következő versben ott lehet, de ami teljességében mégsem jön el.” – írja Máthé Andrea.¹⁶ S nem véletlen, hogy határhelyzetben marad ez a szövegvilág. Közösségi és egyéni, alkotás és elhallgat(tat)ás, élet és halál határán, a pusztulás bizonyosságával, halálos iróniával terhelten egyensúlyoz: „megcsapott a halál szele / együtt hálók kelek veled” (*Bábel*). Haláltánc kötél/tánc/zenére: „a pokol csak óriási szálloda / száll ide lelkünk száll oda” (*Bábel*). S a távolból andalító zene: „minek a vérrel komédiázni / hagyom a húsból szelíden kiázni...” (*Lógunk feszes zsinegen*).

Jegyzetek

- 1 <http://www.literatura.hu/rock/fogalmak3.htm> 2009. augusztus 29.
- 2 Bagi Zsolt: *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- 3 Zalán Tibor: A húsdaráló előtt (Dia-dalok, 1987). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 18–19. o.
- 4 Thomka Beáta: Kihátrálás világból, nyelvből. c3.hu/~exsymposion/.../szoveg.htm. 2010. 2. 10.
- 5 Somlyó Zoltán: A pesti kuplé hőskora. = *Literatura*, 1928. augusztus; hunbook.hu/news_printable.php?id=4 letöltve: 2010. 02. 10.

- 6 Marno János: „Felmérni egymást magánügyekben” (Szájbarágás; Mi szél hozott?). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 32. o.
- 7 Keresztury Tibor: A forrászitek barbársága. Beszélgetés Sziveri Jánossal (részletek). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 5–9. o.
- 8 Zalán Tibor: Féreg kaparász a lélek falán. In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 132–142. o.
- 9 Szkárosi Endre: Tervszerű enyészet. Részlet (Hidegpróba, 1981). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 14–16. o.
- 10 Danyi Magdolna: „Kocson kiséfa”. = *Új Symposion*, 1972. 83. sz., 167. o.
- 11 Zalán Tibor: A húsdaráló előtt (Dia-dalok, 1987). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 18. o.
- 12 Thomka Beáta: A formafegyelem megszenvedettsége (Bábel, 1990). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 38–44. o.
- 13 Somlyó Zoltán: A pesti kuplé hőskora. = *Literatura*, 1928. augusztus; hunbook.hu/news_printable.php?id=4 letöltve: 2010. 02. 10.
- 14 Fogarassy Miklós: A Bábel. In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 55. o.
- 15 Csorba Béla: Akár ha szélben ezüstöt reszelnél (Szájbarágás, 1988). In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 22. o.
- 16 Máthé Andrea: Áttöredenül. In: *Barbár imák költője*. Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000. 116. o.

Irodalom

- Bagi Zsolt:** *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- Barbár imák költője.** Tanulmányok, kritikák, esszék Sziveri Jánosról. Szerk. Reményi József Tamás. Kortárs, Budapest, 2000.
- Fekete J. József:** Vers és zeneiség. = *Töltés* (különszám), 2002. 18–20. o. <http://www.literatura.hu/rock/fogalmak3.htm> 2009. augusztus 29.
- Somlyó Zoltán:** A pesti kuplé hőskora. = *Literatura*, 1928. augusztus; hunbook.hu/news_printable.php?id=4; letöltve: 2010. 02. 10.

Csányi Erzsébet

JAZZES AKKORDMENETEK A JEANS-PRÓZÁBAN

Az irodalomtudomány tárgya egyre inkább összművészeti jellegű, ezért a kutatások mind gyakrabban médiaközivé, kultúraközivé, interdiszciplinárisá tágulnak.

A médiaközi kutatások zöme a 90-es években elsősorban a vizualitás irodalomba kódoltságának mikéntjét taglalják. Kép és szó multimediális együtthathatására, a képi retorikára és narrációra több jelentős kutató (Kibédi Varga Áron, Bacsó Béla és Thomka Beáta) tevékenysége hívta fel a figyelmet. A zene irodalmi leképződésével, zene és irodalom kapcsolatával viszont kevesebben foglalkoztak, ez képlékenyebb problémakörnek bizonyul. Tanúsítja ezt az is, hogy a zene és irodalom mint médiaközi probléma legtöbbször megreked a genetikai kapcsolatok, a motívum- és hatáskutatás, a kontaktológia szintjén, annak dacára, hogy a két matéria kapcsolata mélyben örvénylő, eredendő. A zeneelméleti tájékozódás ennek ellenére olyan rendkívül izgalmas kérdéseket jelez és fogalmaz meg e témával kapcsolatban, mint amilyen a zenei jelentésadás, a zene mint kifejezés, a zene mint mozgó rajzolat, a zenemű referencialitása, a zenei ékesszólás, retorika és reprezentáció, a figuratív zenei beszéd, leíró zenemű, a deskripció mint hangzó metafora, embémák és szimbólumok, zenei ikonológia stb.

Az irodalom zeneisége a nyelv, a beszéd zeneiségéből bontakozik ki, ennek természetszerű folyamányaként jelenik meg a műalkotás szerkezeti egységeiben. Erre az eredendő szimbiózisra utal az írásbeliség előtti, elsődleges szóbeliség, amely még inkább hordozta a zenei jelleget: az elsődleges szóbeliség nyelve

107

minden valószínűség szerint énekszerű, kántáló lehetett. A beszéd verbális és vokális csatornán közvetít információkat, miközben a verbális tagol és artikulál, a vokális csatorna viszont csupán artikulálatlan és intonációs kódokkal üzen. A nyelvi akusztikum, az akusztikus moduláltság nyelvenként sokban különbözik. A művészi beszédmű szempontjából pedig az az elfogadott feltételezés sem mellékes, miszerint az elsődleges szóbeliség korában a fontos, megőrzendő, szakrális szövegek voltak a legzeneibbek, hangterjedelem szerinti moduláltságuk jóval nagyobb volt a köznapi közleményekénél. A kitüntetett szövegek a liturgikus recitálás révén ragadták meg a figyelmet, hiszen az énekbeszéd-jelleg eltért a nyelvhasználat hétköznapi módozataitól, s megteremtett egy attraktív, emelkedett, patetikus beszédmódot, ami rokonítja a költői hanggal.¹ Az erőteljesebb akusztikus moduláció, a nyelv hangzó oldalának, a vokális csatorna (a beszéddallam, a hangerő, az időtartam) lehetőségeinek kiaknázása az irodalmi beszédmódnak is egyik legalapvetőbb célja, hisz eszköztárának megteremtése sokszor éppen ettől az artikulációtól függ. Nemcsak a jóhangzás kisebb, szószintű elemeiről van szó, hanem a szöveges műalkotás nagyobb szerkezeti elemeinek tonalitásáról, a műben felcsendülő hangok sokaságának megkomponáltságáról is. Az irodalmi reprezentáció éppen a nem áttetsző kódok révén jelenik meg, amikor is a hangburok, az alakzat dekorativitása öncélú luxussá válik, amikor a szövegszervezés megakad, a nem áttetsző kód a mű egységének, koherenciájának, az olvashatóságnak és az érthetőségnek a kárára megy. „Egy irodalmi szöveget olvasva megjelenik a hang teste, amelyet belső hallásunkkal zeneivé modulálunk.”²

Ezt a hatványozott megmunkáltságot fedezi fel Bahtyin³ is, amikor megteremti diskurzuselméletét, miszerint az irodalmi műfajok származékos beszédműfajok, s a hozzájuk tapadó stílusok az „elsődleges beszédműfajok” leszármazottai. Az elsődleges és másodlagos műfajok beágyazottsága szövegarcheológiai rétegzettséget s e rétegek közötti dialógust jelent. Bahtyin megkülönbözteti a kulturális érintkezés, a beszédkapcsolatok alacso-

nyabb és magasabb szintjeit, s szerinte a magasabb szinteken „a származékos műfajok mintegy eljártsszák a beszédkapcsolatok elsődleges színterén élő legkülönfélébb formákat”.⁴

Zene és narratíva összefüggéseit kutatva Roland Barthes megállapítja⁵, hogy minden narratív fejtegetés eleve zenei jellegű, a szöveg természetének alapvető vonása az ütem, s a szöveg tere minden pontjában egy zenei partitúrához hasonlítható, a szintagma felszeletelése pedig megfelel az áramló zenei hang ütemekre bontásának. Barthes szerint a szöveg ritmusát egyrészt az olvasás fokozatossága, a „*lépésről lépésre*” olvasási módszer határozza meg. De a haladás ritmusa nemcsak ettől függ, hanem a cselekményt képező főbb mozzanatok, szemantikai szegmensek szövegtérbeli elhelyezkedésétől, a megnevezés-kimondás ritmusától is, s így szemantikai-logikai sorok keletkeznek. Szerinte „a rejtélyek sora, felfüggesztett leleplezésük, késleltetett feloldásuk énekel, csobog, mozog, véletleneken, kacskaringókon és szabályozott ritardandókon keresztül jól felfogható, követhető folyamatot alkot (akár a gyakorta fafúvósok játszottá dallam). Egy rejtély kibontakozása roppant hasonlatos egy fűgához: mindkettő alapeleme a téma, mely tárgya az expozíciónak, a közjátéknak (melyet azok a késleltetések, kétértelműségek és csapdák testesítenek meg, melyek révén a szöveg megoldatlanságban tartja a rejtélyt), a strettának (a feszes résznek, melyben választóredékek sorjázna gyors egymásutánban) és a konklúzióknak”.

Barthes a polifonikus táblával bizonyítja a narratív fejtegetés alapvető és mélységes zenei meghatározottságát: „[A] polifonikus tábla két sorának (a hermetikus, illetve a proairetikus sornak) ugyanazt a tonális meghatározottságot tulajdoníthatjuk, amely a klasszikus zenében a melódia és a harmónia sajátja: az olvasható szöveg tonális szöveg... A szöveg tonális egységét lényegében két szekvenciális kód határozza meg: az igazság fokozatos feltárulása, és az ábrázolt gesztusok koordinációja – ugyanaz a kényszerűség a melódia progresszív rendjében, és a narratíva szintúgy progresszív rendjében.”

Irodalom és zene eredendő egységének nyilvánvaló kiindulópontja a dalköltészet.

„Az irodalomtörténet Homérosz alakjához köti a költészet történetének két legfontosabb fordulatát: a poétai ének szövegé történő rögzülését, és a líra potenciális elnémulását. Igaz, az olvasás még évszázadokig hangos olvasást jelentett (az alexandriai könyvtár olvasói azért találtak aránylag kis, egyszemélyes olvasófülkéket, hogy ne zavarják egymást hangos silabizálásukkal), de a költemény szövegének néma jelekben történő papírra fagyasztása már magában foglalta azt a lehetőséget, hogy a fül kikapcsolásával, pusztán a látvány dekódolásával is megérthessük, sőt egyfajta vizuálisan közvetített belső hallás útján zeneiségének egy részét – persze az írásjelekkel és az identifikálható hangzókkal kifejezhető tartományát – is felismerhessük és élvezni tudjuk.”⁶ Bodor Béla szerint „ez a sokáig egyirányúnak látszó folyamat hozta létre a huszadik században a saját ellenpontját, a végletesen személytelen nyomtatvány-kultúrával szemben a költő testi, személyes jelenlétéhez, hangjához, olykor szenvedő, megsebzett lényéhez kapcsolódó jelenlét-művészetet, az akciót, a performance-t”, valamint a fonikus költészeti kísérleteket.

110

Miként a zenének, az irodalmi szövegszerveződésnek is alapvető formaalkotó elve az ismétlés.

Az ismétlés teremti meg a műben a rendszert, a folytonosságérzetet, amit azután meg lehet szakítani, a jeleket átrendezni, újabb szimmetriákat, arányokat kialakítani, tagolni és fokozni. A műalkotást a szakadatlan folytonosságteremtés (szimmetriák, fokozás) és megszakítás eszközei (intertextualitás, önidézés) hozzák létre. Az önidézés eminens példája a variáció (kicsinyítés, nagyítás, más hangnembe transzponálás, hasonmás stb.). A műben az önleképző formációk nyomán kialakul egy előrehaladó rendszer. A legbonyolultabb felismerni a ritmusképző összefüggéseket, amelyek az időtartam, a hangsúly és a tempó kölcsönhatásától függenek.

A farmernadrágos próza deklaratív módon teszi meg alapvető formaalkotó elvévé a ritmusképzést. A hangsúlyozott zenei-

ség az ütős hangszerek által diktált szabálytalan ritmikai képlet megfigyelésére, befogadására utalja az olvasót. Az 1960-as, '70-es években megjelenik a jazz, a bebop, s e zene a korabeli szellemi mozgalmak alapja lesz, zenei ellenideológiává válik. A '68-as nemzedék számára a lázadás formai eszköze a spontán szabadstílus is prózában, versben egyaránt.

A szexuális forradalom, a hippimozgalom, a popfesztivál kora a zenei divat nyomán teremti meg a maga sajátos prózanyelvét is ezekben a regényekben. Ahogy a zenész „szétszaggatja, legyilkolja” a szabályos ütemet, a regényíró is a szöveganyag tagolására figyel elsősorban. A regényíró kialakít egy fokozottan zenei stílust, amelyben a szövegsorok, szekvenciák főhangsúlyait kell keresnünk, a bennük leképződő improvizatív lüktetést. A nyelv eszközeivel gazdálkodva, a szerző *megkomponálja* a regényt: a nyelvi anyag zenei tartalékai mellett él a gondolat- és szövegtagoló, hangsúlyos szünet lehetőségével is.

Regényeikben, a *Rovarházban* és *A kitömött madárban* Tolnai és Domonkos is mellőzik a mondattani tagolást, a szokványos központosítást, inkább szómasszákat hoznak létre, ezeket vagdossák, szabdalják, tologatják az ún. *freestyle* ritmusát tükrözve. Mindez az improvizáció hatását kelti, vibráló szövegfelületet hoz létre, a sok megszakítás az ötlet szabadság szuggesztív áradását eredményezi.

Tolnai naplóregényének szövegszervezése a jazz szabadstílusát imitálva, tapogatózva, egyensúlyozva kúszik előre egy fokozott ritmikai érzéket kifejlesztve az olvasóban. A szerző kiképez egy szaggatott, a kontrapunkció hiánya miatt nyitott, variabilis szintaxist. A beszélt nyelvet, s ebben a lélegzetvételt, olykor a kifulladás jeleit, a ziláltságot is érzékelteti. A regényt mint felhangzó anyagot jeleníti meg: „ég ég kigyulladt mi mi mi gyulladt ki kaptuk fel a fejünket jézussal megpörkölődik a folyó az öreg víziló kigyulladt a film mondta már”⁷

A műben a generáció tagjainak beszélgetésein maga a zenei stílus is tematizálódik, sőt, vizualizálódik. A jazzimprovizáció és az írógépi billentyűin „hárfazó”, muzsikáló hős motívumát a központosítás nélküli, töredékes, zilált regénytest mintegy sti-

liztikailag követi, Bahtyin szavával „*eljátszani*” próbálja. A zenei alapú szövegkomponálás módja jól megfigyelhető az alábbi idézetben, amelyben egy szó („*üvöltés*”) ismételtetése tagolja, ritmizálja a beszéd folyamatot:

„mit szólnátok ha nektek kellene úszni én a hátamon úsz-
nék mondta lukács **üvöltés** én kutyázva **üvöltés** azt hiszem
a pillangó lenne a legmutatósabb **üvöltés** mit gondoltok
bír-e még kupakolni az öreg gladiátor **üvöltés** lehet raj-
ta mentőöv vagy a fürdőnadrágja van felfújva **üvöltés**”⁸

„lukács nagy komolyan felemelte a kezét szót kért ha jól
látom vatta van a fülében mondta a hullámozó vászonra
mutatva **üvöltés** nem vatta lehet az mondta józsef a vat-
ta az elázik inkább parafadugó **üvöltés** jézus felüvöl-
tött lebukott a székről valaki hátba szúrta pedig meg
se szólalt a fogsorát a parton hagyhatta **üvöltés**”⁹

A Tolnai-regény tonalitása azonban nem csupán ilyen meg-
határozottságú, egész kompozíciója mediális transzformációs kí-
sérlet.

Domonkos István *A kitömött madár* című, szintén 1969-ben
megjelent regényében a farmernadrágos prózára jellemző mó-
don egy írással foglalkozó fiatalember, Szergyó (ill. Bobi) szóla-
ma képezi az egyik szálát. A másik szálam az ő hasonmásáé, Skatu-
lya Mihályé, aki muzsikus cigány ugyanazon a szigeten, de egy
két evvel ezelőtti, korábbi idősíkon. A két hang, két szólam eleve
biztosítja a szöveg szimmetriákkal-aszimmetriákkal, fokozott meg-
komponáltsággal kapcsolatos lehetőségeit. A zenész-hősök pe-
dig a zenének mint központi motívumnak a jelenlétét teszik nyil-
vánvalóvá. Skatulya szerint Norvo a legjobb zenész a zenekar-
ban, mert „mélyről játszik, a tojásaiból”.¹⁰ Saját életéről így nyi-
latkozik: „az én egész életem egyetlen hosszú, megválaszolat-
lan kérdő mondat, mintha csak süketnémák között éltem volna,
mintha csak egy hang lettem volna, mely nem illett az akkord-
ba, egy disszonáns hang, egy zörej, hogy így mondjam, igen, egy
bántó zörej, mely sehova sem illett, érted?”¹¹

Domonkos két hangra komponált beszédműve szabadasszociációs technikát alkalmaz. „Az idősíkok azonban nemcsak a nagykompozíció szintjén keverednek, hanem az egyes fejezetekben is: mindkét narrációban az emlékezés, az álom és a képzelet asszociációs logikája dominál, szemben az időbeli vagy oksági linearitással.”¹²

A regény végén *A válasz* című fejezet valósítja meg a zenehangzörej olyan telt, disszonáns akkordjait, amelyek a többi fejezetben nem hallhatók ilyen tisztán. Skatulya Mihály halál előtti áriájáról van szó. Domonkos koncepciója a cselekményvilág kialakításában paradoxális módon állítja föl a farmernadrágos prózamodellt, elmosódik a jellegzetes rajzolat, sok vonatkozásban visszajára fordul. A főhős kétarcú, alakját kétfelé vágja: egy fiatalember és egy idősebb férfi alakjában testesíti meg. A hősök generációs csoportosulása helyett itt a falkaszellemet a zenekar, illetve a csempészbanda tagjai alakítják ki egymás között, a szlenges csoportnyelv használata is közöttük bukkan fel. Kétségtelen, hogy ez a regény is a társadalom perifériájára szorultakról szól. Skatulya ellenideológiája a nyomorgók-gazdagok közti ellentétre épül. „Skatulya úgy érzi, hogy a lehetőségei alatt él, bezártan (erre utal a neve is), és a lefokozottság börtönéből próbál mindig szabadulni egy teljesebb, emberibb, szabadabb élet felé.”¹³ A beatirodalomban jellegzetes menekülés-vándorlás motívum mozgásiránya itt nem a faluváros, hanem Vajdaság-Adria vonalán húzódik Jugoszlávia határain belül, illetve a vágyakban a külföld, az emigránslét felé mutat. Skatulya Mihály áriáját végül az „el innen” dilemmája fűti fel:

„nem, én nem megyek haza az idén, Norvo én ugyanazt fogom tenni, mint a főnök, kiszemelek egyet ezek közül a kisasszonyok közül, talállok magamnak egy olyat, akiben még maradt egy kis nedv és annyi erő, hogy a lábát a magasba tudja emelni, és őszre szépen átlépek vele a határt, még csak jelentkezni sem fogok az asszonynak, senkinek, érted... ott kinn nem leszek muzsikus cigány, ott kinn művész úr leszek... haza majd csak akkor jövök, ha összeszedem magam, mint a többiek, házat fogok venni a tenger-

parton, csónakot, halászgatni fogok, szőlőt nevelek, esetleg privát kocsmát nyitok... Norvo, mit gondolsz? Menjek? Válaszolj valamit, csak egy szót, egyetlen szót, és maradjok, zenekart alapíthatnánk mi ketten...”¹⁴

A farmernadrágos próza eszmei síkjának egyik tartópillére a fogyasztói társadalom sznob és hazug világának elutasítása, a konszolidált életforma felrúgása. Domononkos hősnél mindez a fonákjára fordul: a regény legmarkánsabb részletei az otthoni, vajdasági tengődés cudar körülményeit írják le. Semmi kilátása nincs, hogy ebből a nyomorból kilábaljon. Vágyai utópikusak: hosszú tirádában lajstromot készít a nyugati népek tárgyakban megtestesülő boldogságáról, halála pillanatában is a venni valók groteszk listáját ismételve:

„akkor nézzük csak

frizsider
villanytűzhely
porszívó
frizsider
villanytűzhely
porszívó
frizsider
villanytűzhely
porszívó
frizsider
villanytűzhely
porszívó
frizsider
villanytűzhely, porszívó, frizsider

frizsider

porszívó

villanytűzhely

porszívó

porszívó

porszívó

porszívó”¹⁵

A szöveg vizuálisan is érzékelteti a főhős haldoklását, a sor, a rendszer felbomlását, a hang elhalását. Domonkos sehol nem használ pontot, kiiktatja a mondat jelzésének legfontosabb grafikai jelét. A mű szintaktikai formagondolata a szaggatottság, a befejezetlenség. Maga a főhős lénye is ilyen: „soha semmit sem voltam képes befejezni, soha semmit, érted, gyermekkoromban se, később se mind a mai napig, én úgy is beszélek, mint ahogy élek, szaggatottan, kihagyásokkal, mindig újabbnál újabb dolgokba fogva”¹⁶

Míg Skatulya a halál felé halad, arcának másik fele, a regény másik főhőse, Szergyó, az életbe szeretne belépni, a szüzességtől szeretne megszabadulni. Ellentétes ívű törekvések a hasonmás-szerkezet révén paradoxális egységbe forrnak.

A *kitömött madár* világképe a farmernadrágos próza modelljének olyan variációja, amelyben a beatirodalmi ízlés meghatározó módon van jelen egyrészt a menekülés-motívum, az útonlevés, másrészt a beszédszólamok szintaxisa, a szólamokra bontás, a szaggatottság, a rögtönzés, a befejezetlenség mint formaelv által.

A horvát Ivan Slamnig *Bátorságunk jobbik fele* című regénye számtalan tematikus hasonlóságot mutat Tolnai és Domonkos művével. Megjelenik a fiatal, a felnövéstől-házasságtól rettegő egyetemisták zárt köre, kívül és szemben a felnőttek világa. Mindenekfeletti érvényű a falkaszellem, a nemzedéki összetartozás tudata. Az önmitizálás egyik fontos kelléke itt is, akárcsak Tolnainál, a velük történetek folytonos dokumentálása, a naplóírás, jegyzetelés, a másoknak szóló beszámoló. Ebből fakad a szekvenciákra tagolás és a hangnemek, szólamok kialakításának lehetősége. Míg Tolnainál alig bogyozható ki, hogy ki beszél, Domonkos pedig a szólamok szabályos fonatát műve végén aszimmetrikusra torzítja, addig Ivan Slamnig művében két írásmód jelöli még grafikusán is, hogy a narráció kettős. E két szólam nagyobb egységekben váltakozva alakítja ki a mű kettős fonatát. A dőlt betűs történet a nena regénye, amelynek újabbnál újabb kézíratos részleteit a főhős megkapja elbírálás céljából. A Slamnig-

regény két szólama két idősík, két világkép tükrét helyezi egymással szembe, de sajnos a narrátori beszédmód nem sokban különbözik. A mű lomhább szövegritmust, egyenletesebb tonalitást eredményez. Nem köztes műfaj jön így létre, hanem egy meglehetősen hagyományos formájú prózai leírás és narráció. Míg tematikájában hozza a beatmozgalom ellenideológiáját, addig formaképletében nem mutat fel adekvát megoldásokat. A horvát irodalomtörténet mégis posztmodern műként tartja számon a *Bátorságunk jobbik felét*, mivel az amerikai beatirodalommal szinte egy időben ragadta meg a kor életérzését.

A zenei medialitás jeans-prózában megjelenő lehetőségeit illetően megállapítható, hogy míg Tolnai regénye a jazz ideges, játékos, káprázatos ütemeinek sikeres irodalmi leképezése, Domonkos *A kitömött madár* részleteiben alkot hiteles, jazzes akkordmeneteket, addig Slamnig művében inkább egy fegyelmezett etűd higgadt hangjai csendülnek fel, irodalom és zene kevésbé képes egymást áthatni/átlelkesíteni.

Jegyzetek

- 1 Benczik Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Trezor Kiadó, Budapest, 2001, 42. o.
- 2 filozofia.ektf.hu/.../garaczi_imre_-_muveszi_ertek_es_izlesitelet.doc
Louis Marent idézi Garaczi Imre: *Művészi érték és ízlésítélet* című tanulmányában.
- 3 Mihail Bahtyin: *A beszéd és a valóság*. Gondolat, Budapest, 1986.
- 4 Uo. 414. o.
- 5 Barthes, Roland: *S/Z*. 1997, 20–46. o.
- 6 Bodor Béla: A felhangzó írás. In: *Alföld*, 2000. szeptember, 99–107. o.
- 7 Tolnai Ottó: *Rovarház*. Forum, Újvidék, 1969, 188. o.
- 8 Uo. 186. o.
- 9 Uo. 191. o.
- 10 Domonkos István: *A kitömött madár* (második kiadás). Forum, Újvidék, 1989, 23. o.
- 11 Uo. 179. o.

- 12 Mikola Gyöngyi: Menekülés és csapda (Domonkos István: A kitömött madár).
In: *EX Symposion. Domonkos – 1994/10–12.*
- 13 Uo.
- 14 Uo. 187. o.
- 15 Uo. 197. o.
- 16 Uo.

Irodalom

- Bahtyin, M. Mihail:** A beszéd műfajai. In: Bahtyin: *A beszéd és a valóság.* Gondolat, Budapest, 1986.
- Barthes, Roland:** *S/Z.* Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
- Benczik Vilmos:** *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben.* Trezor, Budapest, 2001.
- Domonkos István:** *A kitömött madár* (második kiadás). Forum, Újvidék, 1989.
- Flaker, Aleksandar:** *Proza u trapericama.* SNL, Zagreb, 1983.
- Mikola Gyöngyi:** Menekülés és csapda (Domonkos István: A kitömött madár).
In: *EX Symposion. Domonkos – 1994/10–12.*
- Slamnig, Ivan:** *Bolja polovica hrabrosti.* Znanje, Zagreb, 1972.
- Slamnig, Ivan:** *Bátorságunk jobbik fele.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.
- Tolnai Ottó:** *Rovarház.* Forum, Újvidék, 1969.

Fekete J. József

A FÚGA KATEDRÁLISA ÉS A RÍMHUMOR AKCIDENTALITÁSA

Toccat

A dolgozat három magyar regényt vizsgál: Bálint Péter *Örvény és Fuga* című nagyregényét, ami se megírásakor (1984–1988), sem megjelenésekor (1990) nem illeszkedett a magyar irodalom főszodornak tekinthető irányvonalába, valamint Szögi Csaba *Mint ami lent van* (2009) és Vasagi Mária *Pokolkerék* (2009) című műveit, amelyek viszont közelebb állnak a kortárs irodalmi beszédmódokhoz. Mindhárom textus saját naplójellegét hangsúlyozza, noha voltaképpen egyik se viseli magán a naplószerűség formai jegyeit. Ezzel szemben mindhárom alkotás hangsúlyozottan zenei jellegű. Az *Örvény és Fuga* artistikus beszédmódjában az építészet és a zene matézisét igyekszik megragadni, a *Pokolkerék* archaikus nyelvezettel elmondott történetének egyes szakaszai a látomás felé hajló vizualitásuk mellett a ritmikus, rímes próza ősi formájához térnek vissza. A *Mint ami lent van* alulstilizált nyelvezetű elbeszélője a rockszövegek egyszerűségét idéző mondatfutamait magasan stilizált, eposzi áradású, máskor mítosz- és nyelvteremtő fejezetek, de nem ritkán szóasszociációs rímek, skandálható ütemezés szövi át, a feltörő humor véletlenszerű helyeken szólóvaként görgeti magában a rímhumort.

A dolgozat ezen jelenségeket vizsgálja a figurativitás és absztrakció, a dramaturgia és a ritmikai, illetve a dallami prozódia

szemszögéből, azt igyekeztél felkutatni, hogy miként ívelhet az epikai beszédmód a zenei jellegű regény- és mondatépítkezéstől a fonikus költészethez hasonlítható, de vizuálisan megjelenő hangesemények akcidentalitásáig. Mindeközben igyekszik szemléltetni, hogy a prózanyelv zeneiségét nem kizárólag a ritmikai periodicitás és az eufónikus hangzási lehetőségek adják meg, hanem a zeneművek kötött és improvizatív hatású kompozíciója is befolyásolhatja a narratív szövegek keletkezését és mentális reprezentációját.

Fúga

I. Téma – Bálint Péter: *Örvény és Fúga*

120

Bálint Péter első regényének elbeszélője, aki hangsúlyozott vizualitása nyomán festőnek tartja magát, ám képzőművészeti adottságait eredményesebben kamatoztatja a regényírásban, mint a vásznan és farost lemezeken.

A konfessziós, önmarcangoló, a másikat is kiértékelő narratív poétika megteremtése során hangsúlyozottan izgalmas, hogy az elbeszélő, aki egyben az elmondott történet szereplője is, a saját emlékei mellett mások emlékezetében is jártasnak mutatkozik. A mások életeseményeit saját élményként kezelő, voltaképpen történetteremtő eljárást végigvezeti az elbeszélő a regényen, e módszere a kötet végén teljesebbé válik, ahol kisregényként ható epizódban építi fel volt lelkipásztora és annak fogadott gyermekei esetét, ami az el nem követett bűn miatti vezeklés példabeszéde, egyben véresen életes sorstörténet is. Persze az emlékezés rendkívül összetett, és sok irányból befolyásolt mechanizmusa az emlékezőt is a bizonytalanság terepére vezeti: az elbeszélőnek el kell döntenie, mennyiben áll jogában mások emlékeit a sajátjaiként kezelni. Az emlékezés a konzerválás és a megőrzés eszköze, ennél fogva az emlékezés a megismerést, a megértést is célozza, ám az emlékezés, a felidézés valamelyest

rokon az álommal, így hitelesség tekintetében sem az emlékezés, sem az emlékező nem csalhatatlan.

Az elbeszélő televényes emlékezete tehát nem csupán a saját, harminc évet még meg sem élt énjének emlékeit idézi, hanem felmenőit is két nemzedékre visszamenően, de a történelmen keresztül visszamerít „az időtlen idők történeteinek sajátos látomásokban megörökített folyamát”-ba, és mintha álomból mérítene, mitológiává gyűjti emlékezetét és ismereteit. Az elbeszélő szerint a regény voltaképpen napló – persze nem az, legalábbis a naplóról a köztudatban élő elképzeléshez nem hasonlatos – amit bűvópatakként, illetve vezérszólamként sző át a „töredelmes konfesszió és könyörgés, bűnleírás és feloldásvágy, létsiratás és mater dolorosa szeretetfelmutatás”. A napló, a vallomás, a konfesszió és a gyónás Bálint Péter életművében egybecsendülő regiszterek harmóniája: a naplóírás, levélírás, vallomás és önéletírás kutatásával bejött szerző már első regényében olyan fikció nyomán építette elbeszélését, hogy rendszerettnél vezetett naplójegyzetei és részben szertelenül tett feljegyzései, illetve azok újraolvasán támadt tépelődései nyomán gyúrta egybe elbeszélő művét, és az valóban a naplóírás formai jegyeiből semmit nem visel magán, sokkal inkább mindazon jellemzőket, amelyek egy – akár létező, akár az emlékezetben fikciósan megképződő – napló lapjainak újrapergetése során épül emlékkatedrálissá és magánmitológiává.

„Az élelméjűség mindig mélabúval jár együtt”¹, így az emlékei révén a gyermekkörhöz visszatérő elbeszélő homloka se felhőtlen, hiszen amire emlékezik, az nemcsak megőrződik, hanem ítéletre is vár. Az emlékezés nem adhat amnesziát, vele szemben a feledés a megbocsátás aktusa. Bálint Péter elbeszélője az úgynevezett „költői emlékezetét” aktivizálta a regényírás során, amiről ugyanaz mondható el, mint Marcel Proust esetében, vagyis, hogy az emlékezet ezen formája „jótékony energiát hordoz magában. Segít élni: gyógyítja az idő és a halál miatti szorongást, ezért boldogítóan érezhetik mindazok, akik rábízzák magukat”.²

I. Improvizáció: *Katedrális és fuga*

Az egyetemes műalkotás, a médiumok termékeny egymásbahatolásának eszméje soha nem volt elevenebb, mint a multimédia által megteremtett medialitás lehetőségei közepette, és az egyetemes műalkotás megteremtésére kiterjesztett igény a hagyományos nyomtatás révén reprodukált irodalmi szövegekben is fellelhető, azokban a textusokban, amelyeket (Szent Ambrus hagyománytörő néma olvasásától fogva³) magunkban olvasunk, a szövegközvetítés egyedüli médiuma a papír vagy a képernyő síkján legtöbbször rendezett sorokban megjelenő betűk. A hangos olvasás, a felolvasás vokális közvetítő közeg közbeiktatásával gazdagítja a műalkotás interpretációját, a zsidók pedig a szent szövegek olvasása során egész testüket mozgósítják, így a szövegértés, a jelentésközvetítés motorikus funkciókat is előhív, visszautalván a világ betűk általi teremtésének rítusára, megőrizvén az írás és az olvasás ősi ritualitását. Mindez a szövegbefogadásra vonatkozik, a szöveg létrehozásában az orális előadás, illetve az olvasás közbeni ütemes testmozgás lehetővé tétele a zeneiség segítségül hívását követeli meg.

122

Jogunkban áll feltételezni, hogy az ókori költők esetében, akiknek művei közelebb álltak a történelemíráshoz, mint a teremtés értelmében vett költészethez, a versformák inkább memoriterként, az emlékezet kapaszkodóiként szolgáltak, mint hogy a szöveg művészi hatását növelték volna. A történetek szóbeli előadójának szüksége volt a kötött formára elbeszélésének zökkenőmentes előadásához, a közönségnek pedig a történetek megértését segítette a formához kötött előadás. Az elbeszélő költemények prozódiai jelenségeihez vélhetően csak később csatlakoztak egyéb zenei jellegzetességek, olyanok, amelyek a történetmondás felől az eufonikus hangzás irányába terelték a költészeti műveket.

Éppen ezért különös a zenei kompozíció szándékának visszatérése a kötetlen formában szervesülő nagyepikában, így Bá-

lint Péter nagyregényében is. Viszont ezzel a szándékával nincsen egyedül, és előtte más szerzők is ilyen elképzelés nyomán komponálták elbeszélő műveiket, például a Bálint által nagyra tartott Marcel Proust is, de ezzel a visszatekintéssel itt nem foglalkozom tovább.

Bálint Péter világszemléletében és alkotói módszerében a *zene a természet, a mítosz és a szakrális érzelmek ősnyelveként* jelenik meg. Az ősművészetként megélt, az érzelmek pontosan árnyalt megjelenítésére – a nyelvvel szemben – igencsak alkalmas kifejezőeszközként tisztelt muzsika és zenei kompozíció Bálint Péter-i értelmezése hosszan olvasható első regényében, amikor Bach zenéjét az ősnyelv megidézéseként elemzi:

Bach a megidézett lények (az egymásra acsarkodó jó és rossz, létrehozó és pusztító szeráfi és démoni erők) és az Istenhez imádkozó Én szüntelen párharcát megfőkező s lecsendesítő titán, aki belátja, ha a lélekben elszabadult szellemeket hagyjuk garázdálkodni és pióca módjára élősködni, akkor szolgáljukká válik az ember. Bach az őselemeket és e jelmezes szellembandát éppúgy megfőkezi kantátaival és fugaáradásaival, mint az egyes hangszerek és emberi hangok kitörését, nekivadulását a karmester; s úgy szólaltatja meg valamennyi instrumentumot, mint Pán az erdei tisztáson egybesereglett növényeket és állatokat, a létezők násza és gyása, bimbózása és enyészete, teremtőt dicsőítő kórusa és tragédiát panaszló kara egyszerre érezteti a lét és nemlét egyidejűségét, az emlékezés révén megidézett múlt és az éppen abban a pillanatban születő jelen szétvághatatlan egybefonódását; Bach lelkében megtalálta azt az arkhimédészi pontot, amelyből a létezés szerves egészét pillantotta meg. A létezés e biztos alfapontjára találva nem paktál le és nem alkudozik Faust módján a démonokkal, hanem kibővített kórusaival s nagyzenekarával, kitágított és szokatlan hangközeivel, a tornyosodó-fodrozódó témavariációival fülön ragadja valamennyit, s pelengérré állítja őket a Nikolai-Kirche vagy a Tamás-templom imapadjaiban szorongók ámulatára; „Bűnbeesés és feltáma-

dás: *íme, a hívatlan és avatatlan prókátorok s álpróféták hada, mely megkísért bennünket a teremtés óta. Résen legyünk hát, mert minden pillanatban valóságos a bűn veszélye és minden pillanatban esedékes a feltámadás: vagyis a teremtés.*” *Időnek és térnek, érzelemnek és értelemnek, áhítatnak és töprengésnek e mérhetetlen távlatba helyezése és ugyanazon pillanatban történő megvilágítása adja a bábéli nyelvzavart legyűró Bach-zene varázsát. Istenhez szól, és mégis a démoni-fauni szörnyekkel csatázó s vereséget szenvedő emberről beszél; mindörökkön örökké-t mond, és mégis az eszkatalógiát kizárva mindig a profán lét jelenét átható, átalakító, korrekcióért kiáltó múltira gondol. Alvilág és Temenos, szirének és szeráfok, katakomba és imaház, biblikus őslét és profán életszeretet, könnyörgés és remény egybecsengése egy ismeretlen nyelven: a zenei hangok grammatikus dallamívelésén keresztül fogalmazza meg a létösszegző misztériumot, ami éppoly titokzatos számunkra, akár egy holt-tá vált s kincsét sírba vitt nyelv hieroglifái, s ezeket őrült megszállottsággal faggatjuk, mert tudjuk, hogy a lét titkos tanításait rejtik. A zenei hangok, talán mert, hála Istennek, kevés a titkukba beavatkozni tudó kontár, még nem vesztették el hamvasságukat, még őriznek valamit az őslét harmóniájából; ritmikájukból és atonalitásukból, transzcendens geometriájukból és lírai hajlíthatóságukból a természet szerves egésze hallható. Minden leütött hang, a nap elpattanását, a bimbó hasadását, a jég-csap olvadását, a madár füttyét, a szél süvítését, az öreg tölgy derékbatörését, a tücskök cirpelését, a csermely csobogását, a szirteken megtörő felhők sóhajtását, a mélyáramlásban egymást felfaló halak sikoltását utánzó hang egyetlen, semelyik más hanggal össze nem téveszthető rezgéstománnyal eleveníti meg e természeti jelenségeket. Ahogy az élőlények és a tárgyak önmagukban értelmezhetetlenek s a léten kívüliek, úgy a hangok is csak hangok önmagukban, s ahhoz, hogy szimfónia legyen belőlük, a komponistának a korrespondenciákra épülő természetmitológia mystészének kell lennie. Mert a zene: Istenhez for-*

dulás, titkos tanítás, könyörgés és ima; az ismeretlen hieroglifákat tartalmazó nyelv, amelyet hajdan mindenki egyaránt értett és beszélt, és amelyen keresztül kifejezte létderűjét vagy melankóliáját, behatolt a természet rendjébe és a létezés csodájára ismert. Bach zenéje: a „holt nyelven” való beszélni tudás és a természetbe belefeledkezés gyönyöre, a könyörgésen s imán keresztül az Istenhez emelkedés igézete és az emberi méltóság visszanyerésének esélye, a létezés csodájának derűje és a szeretet hiányának önmagát elpusztító ember melankóliája, perlekedés és megigazulásvágy, önleplezés és bűnökből való feltámadás, a babeli nyelvzavar legyűrése és a lélek kápolnájában zengő dallam kivetülése, démonúzás és evangéliumvárás, kiteljesedésvágy és minden létezővel történő eggyé válás, rontó erőre kiabálás és játékos kórusincselkedés, tengerbe áradás és hullámtörő kőgátak közti lecsendesedés – a keresztfára feszített Jézus sebéből szivárgó szeretet. (Bálint, 299–300.)

Az *Örvény és Fuga* beszélője két idősík egymás közti feszültségét oldja a zeneként komponált szólamával, tekintélyt parancsolón hömpölygő mondatáramlásával. Ő ugyanis nemcsak elbeszélője, hanem részese is az elbeszélte történetnek, ami egy hatéves kislány alapélményeit, akárcsak egy nagy ívű kompozíció főszólamát a felnőtt és éppen regényt író elbeszélő későbbi élményeivel, tapasztalataival, tudásával, vallomásaival, kétegyével és tépelődéseivel átszöve variál, gondol tovább, miként a concerto grosso visszatérő motívumait a zeneszerző. A leitmotív, a (zenei) téma közben feloldódik, elindázik a mellékmotívumok között, el is tűnik, hogy egy teljesen más hangszerelésben és rezgésszámon újra fölbukkanjon a narráció bűvópatakjának medrében.⁴ A zeneiség zeneművek hasonlatként alkalmazása révén is helyt kap a regényben, a már idézett Bach-elemzés a muzsika lényegiségének megértése felé haladt, ám amikor a szerző Muszorgszkij *Éj a kopár hegyen* és a *Kijevi nagykapu* című darabjainak dallamát szólaltatja meg „a lélek kápolnájában”, a zeneműveket, feltételezve, hogy minden olvasója ismeri őket,

viszonyítási pontként idézi szövegébe, hogy azok által illusztrálja a cívis város kapuja láttán ébredt érzelmeit, és a látványt az általa gerjesztett asszociációkkal és indulatokkal egyetemben egy romantikus felnagyításhoz hasonlatos drámai látomásként idézze olvasója elé.⁵ A zene Bálint értelmezésében a megtartó szeretet nyelve, ami egyaránt lelkesíthet egyént és nemzetet⁶, viszont a szeretetből nem zárható ki az életet árnyékként kísérő gyászmise⁷ tudomásulvétele sem. Ide még majd vissza kell térnünk, viszont nem feledhetjük Bálint Péter szépírói indulása motivációs köréből a prousti megelőzöttséget kiteljesítő zenei alapstruktúrát, ami a szerző hangulatától és indulatától függően a fúga, a szimfónia és a rekviem alakját ölti, hogy a zenei építkezés nyomán létrehívott mű feltárja építkezésének struktúráját, ami leginkább „a létezők, a túlélők dicsőségét, a létezés elpusztíthatatlanságát”⁸ hirdető barokk katedrális architektúrájának zsenialitását idézi. Miként a szemlélődő egy barokk oltár látványával is képtelen betelni, a katedrális egészének bonyolultságát pedig vélhetően fel sem foghatja, úgy ebben a regényben se egyszerű semmi. Az elbeszélő minden irányból megvizsgálja tárgyat, kiemelt jelentőséget tulajdonít az árnyalatnyi eltéréseknek, keresi a kontrapunktokat és figyel az atonalitásokra, s ezáltal olyan sűrű gondolatsövetet hoz létre, amiben nehezen követhető a kompozíciót elindító dallam. A zeneművek felépítése és a katedrálisok architektúrája közti párhuzam voltaképpen nem is olyan távoli, mint amilyennek első hallásra tűnik, hiszen a zenei hang szívből fakad, és a szentély is a szív hangjának helye, a zene Bálint Péter értelmezésében az egyedüli félelemmentes lét:

Az ember Istenhez könyörög a zenei hangok segítségével, mert a földi és túlvilági lét egységétől megfosztott szilánk-létének tökéletes megfelelője az artikulálatlan beszédhelyzet, amit a szertartások, mágiák s misztériumok igézetében a kantillációval és a fúgaáradással igyekeznek „tagolttá és szertartásos imává átlényegíteni”. (Bálint, 298.)

Zenét szerezni, regényt írni annyit tesz, mint Isten szeretetének kegyelmébe férkőzni. Csakhogy miként a lélek kápolnájában a zsoltáros imát Bach h-moll és Mozart c-moll miséjének gyászmisedallama kíséri leghatásosabban, úgy „az igazi könyvek mindig is a megnyomorított, fuldokló és köztes létben bolyongó szerencsétlen lelkek imáinak és létromlás ellen felmutatott tanúságtételeinek breviáriumi⁹, vezérdallamuk a világbavetettségből, a szeretetlenségből, a társtalanságból, a félelemmentes lét és a kételyeket megszüntető bizonyosság hiányából fakadó, „kantillációvá, ornamentikává, poézissé átlényegült *ima*”¹⁰, ami a kételyeitől faggatott lélek fortissimóit végül egyetemes csenddé, a szeretet néma kegyelmének hangtalan áradásává orkesztrálja.

II. Téma – Szögi Csaba: *Mint ami lent van*

Szögi Csaba *Mint ami lent van* című regénye már alcímében is zenei műfajra utal: *az álmodó ember keringője*. A vélhetően Hermész Triszmegisztoz smaragdtáblájának második kinyilatkoztatásából kiemelt cím és a mű mottóját adó Borges-idézetre utaló alcím eleve az egybe és eggyé szervesülő kettősség, a lentség és a fenség, az álom és a valóság egymásbalátásának képzetét kelti az olvasóban.

A mű, ha nem is közvetlen folytatása a szerző korábbi, 2004-ben megjelent, *Drót* című regényének, de az elbeszélés tekintetében az ott elmondottak folytatását és előzményeit is feltárja, sőt, magára a regényre, nem csak az abba foglalt történetre is hivatkozik. A mostani regény önéletrajzi vonulata mellett is külön szálon fut – a leitmotívtól viszont nem túl messzire ágazva – egy kitalált mitológiát megjelenítő történetzál, akárcsak az előzőben.

Az elbeszélő alaphangja is szívárványosan összetett, egyetlen mondaton belül egyszerre mozgat mitologikus, kultúrtörténeti és bibliai elemeket, mellettük a népi vallásosság nyoma és a folklór-humor lenyomata is fellelhető. Az elbeszélő a földhöz-

ragadt valóságot nagy ívű képekkel kozmikus magasságba emeli, ebbéli hajlamát korábban is kamatoztatta. A „harmadik szem” funkcióját feltételező külső és belső látás szintézise meghatározó Szögi regényében. Elbeszélő hőse belülről bontakozik ki, de kívülről is vizsgálja – és szemlélteti – magát és cselekedeteit, így szinte egyszerre beszél magáról első és harmadik személyben. Alakja a külső és belső láttatás egymásra tükröztetésében egy életszakasz krónikájából áll mozaikként össze, miközben a regényhősként megképződő figura körött képzelgések, látomások, összefüggéstelen vagy éppen egymásba kapcsolódó képsorok peregnék delíriumos kavalkádban, a víziók szójátékokba fordulnak, miközben megpillantjuk a regényben az író is, aki éppen a legalkalmasabb nyelvet találja ki, ami által elmondhatóvá teheti a történetet.

128

Az elbeszélő időközben többször szembesül a kérdéssel, hogy voltaképpen mire is készül, személyes krónika írására, mint irodalmi feladatra, vagy saját életének ráncba szedésére, mint az írás terápiás lehetőségének alkalmazására. Az elbeszélőt egyszerre sarkallja mindkettőre a magával hordott, kisméretű, négyzetes osztású lapokból fűzött füzete, ami mintha folyton arra figyelmeztetné, hogy élni nem kell, csak írni kell. Az elbeszélő viszont olykor inkább élne, mint írna, máskor meg mintha az élehetetlenség és a cselekvésképtelenség vermébe zuhanna, az életre és az írásra vezérlő kényszert nem követi tevékenység.

A tétova megtorpanás, a nihillel farkasszemet néző hezitálás szövegszerűen a regény mértani középpontja táján jelenik meg, ahol lelassul, megül az elbeszélés, mélyebb regiszterekbe vált és meditatív szólámat hömpölyögtet.

A mindvégig önfelmutató, ennél fogva önéletrajzinak tűnő elbeszélés nem csupán egyéni, hanem inkább generációs tapasztalatként emeli középpontba a keringőként felpergetett élettempót és az új iránti szünetmentes vágyakozást.

Szögi Csaba előző regénye, a *Drót* a felpergetett élettempó utáni visszalassulást igyekezett elviselhetővé élni és ábrázolható-

vá tenni, a mostani a pörgést, a szárnyalást, a zuhanást tematizálja, az elbeszélőnek és talán nemzedékének is legfőbb célja itt, hogy mindenáron megtanuljon visszalassulni.

Generációs regényként, de művészregényként is olvasható a *Mint ami lent van*, a történeteket elbeszélő, dialógusokat lejegyző, magán belül egy másik regényt is létrehozó, olykor formájában is naplójellegű regény a műre vonatkozó gondolkodás, az önreflexió által a *tudatos alkotás* kérdéskörét boncolja. Fontos és okos dolgokat mond az irodalomról, az irodalmi siker mibenlétéről, a kánonokról és a kánonon kívüliségről, e könyv a ma regénye és a jelen regényíróinak kérdéseire keresi a lehetséges válaszokat. Meg a nyelvet. A regény *Függelékében* a szerző felsorol számos alkotót és előadót, akiknek nyomát valameddig követte az elbeszélés során, miközben a nyelvi és intellektuális megelőzöttség közepette az *élő mítosz* megteremtése felé igyekezett. A betétregegyen sajátosan szürrealisztikus-mitologikus elbeszélése során a szereplők egy teremtett, az olvasó számára ismeretlen nyelven kommunikálnak egymással, a főtörténet elbeszélése viszont sokkal higgadtabb, az urbánus szleng és a lokalizmusok csak csemegeként ízesítik az egyébként tiszta és kiegyensúlyozottan szabálytartó nyelvkezelést. Amennyiben a nyelvi rétegek felfejtése lenne érdeklődésünk középpontjában, a hangsúlyos Rejtő Jenő-i vonulat mellett feltétlenül említenünk kellene a regényen belüli regény mítoszalkotó nyelvi rétegét és vele szemben a mítosz-mímelő szólamot, amivel egy kocsmai verekedését beszéli el a szerző, vagyis a folyton a kontrasztokra, kontrapunktokra figyelő hős, magasztos, eposzi nyelvezettel, ami nyomán a városi bunyós istenek és félistenek közé emelkedik és világok fölött álló hőssé magasztosul.

Nem állítható, hogy teljesen új és úttörő regénynyelvet talált ki Szögi Csaba, más is, saját korábbi regénye is részt vett e beszédmód előkészítésében, az viszont vitathatatlan, hogy a teljesen önérdékűnek tűnő feljegyzések képzetét keltő írásfolyamtól a magasan stilizált megszólalásig ívelő regénynyelv terén jó-

korát lépett előre a szerző, harmonikusan állítja egymás mellé az elbeszélő énjeihez illesztett narratív/lírai szövegeket.

II. Improvizáció: *Keringő és orkestrált disszonancia*

Szőgi Csaba *Mint ami lent van* regényének nyelvi szövegei között nem hagyható szó nélkül a zeneiségre és az eufóniára törekvő mondatalkotás, ami egyfelől szándékosan megalkotott, ritmikus, sorközépi vagy sorvégi rímeket csendítő futamokat eredményez, másfelől a szabad asszociációk játékosága révén rímhívó szóra rímet ránt, a harmadik esetben pedig a szójáték kelti a zenei hatást. A ritmikus és rímes futamok sajátos hullámzást adnak az egyébiránt is dinamikusan lüktető szövegnek. A keringő a forgás, a pörgés, a suhanás és nem utolsósorban a reinkarnáció képzeteként jelenik meg a műben, a tartalmi szinten fejt ki hatását inkább, bár az örvénylésben is jelen van, a főtéma mellett köröző gondolatok magukba omlásában, a delíriumos tudatállapot képi-nyelvi megjelenítésében is felfedezhető, így ha a regény egészét tekintve nem is, de egyes fejezetekben szerkezeti szerepe is van a hullámzó, körkörös mozgást idéző, sodró lendületű és lüktető ritmusú zeneműnek.

Máshol a szöveg ritmikai prozódíája csak a tördelés módosítását igényelné, hogy nyomban versnek tekintsük, annyira nyomtatékosan ritmizált a szöveg. Első példánkban Bada Dada avantgárd művész versének két sorát idézi, majd azzal megegyező ritmusban folytatja, mintha gyermekversbe kezdene, de a felező nyolcas sor után már a saját kétségeinek örvényébe merülő felnőtt dala szól:

*Hú iz víz blek men, hú flájing tu vö szkáj? Hó, hó, hó – áj
széj hó, máj nejm isz Dzsó! Kicsi szívem nagyot dobban, a bal
pítvarban bomba robban. Lelkem, öledbe hullva, sorvadó lárva:
nézem a képeket a válaszra várva, de zárva, a sorompó zárva.
Keresem és kutatom. Keleten és nyugaton ugyanaz az unalom
az oralom. (Szögi, 141.)*

A ritmizált szöveg visszatérő eleme a kiürített tudat újbóli feltöltődése nyomán jelentkező tisztánlátásnak, ami a gondolatok dalszerű megképződésében játszik teremtő szerepet:

Hamvas bőröm nem sajnálom, elkísérlek utadon. Ha nem tudnád, merre tovább, én majd bizton mutatom. Éjjel meg, ha Holdnak szárnyán ellibben a lélek, Őrzők ajkán ottalmadul felizzik az ének. (Szögi, 142.)

Mintha a szöveg általi teremtés ősformáját keresné a saját valósága és az objektív realitás közt cikázó tudatfolyam a dalban, az ütemben, a ritmusban, és mindezek, valamint a rímek által feltételezhetővé tett dallamban, de a próza ritmizálása nem öntudatlan cselekedet, az elbeszélőnek programja is van hozzá:

Testvér, ragadj lantot, dudát, ónkantát! Éld át újra az egydobbanásúak muzsikájának minden részletét, írd még hozzá jó néhány saját dallamot, majd élj ezekkel szabadon! Vidd csak bele a saját lírádat és mások költészetét, mozgasd meg rendesen, csakúgy a testedet is, és tedd mindezt élővé! Tedd élővé a költészetet! Le a papírról!! A betűk, a hangjegyek csak jelzések, bánj ezekkel szabadon! Érintsd meg – lelkileg, de a testeddel is! – a hallgatót, a befogadót, a testvért. Szóltasd meg őt is akár a hangszeredet, mozdítsd ki passzív, hallgatói, nézői mívoltából! Vegyülj el vele mindenképp, minden módokon!

Kevés szó – sok hang, mozdulat, kurkászás, érintés... A mosolyod öleljen, a mosolyod simogasson!

Engedd, hogy olykor az értelmes/érzelmes felszín (emberi – ész/szív) alól feltörhessen a durva, ösztönös dallam (állati – test/szív)! Engedd el magad, és vonatkoztass el szabadon, mint amikor elmerengsz vagy álmodsz...

Egy-egy zenei merítkezés alkalmával, a többi kötöttség mellett, kerülj a kötött tempót is! Kövessék csak egymást ebben is a muzsikusok, bár ha igazán baráti/örömmzenei a társaság, úgyszólván egyszerre dobbant a lélek... (A merev, a változatlan nem lehet maradandó! Ha ez ellentmondásnak tűnik a számodra, nézz

csak szét a természetben...) Lépd át a korlátokat, színezd túl
a vonalad, a mosolyod simogasson!...
In Ájdaho áj it van szendvics. (Szögi, 142.)

Mintha csak az ősművészet vizébe kívánna visszamerülni az elbeszélő, ahol a rapszódosz ugyan az eposzköltő verseit tolmácsolja, de voltaképpen ő a médium, amelyen át a hallgatóság átkerül a költött valóságba, átélőből szereplővé válik, a médiumnak pedig – kivéve a memoriter szerepét betöltő versforma kötöttségét – eleve kötöttségek nélkül kell előadnia történetét, hogy a vegyes összetételű, különböző befogadói hullámhosszra fogékony hallgatósága participatív szerepet élhessen meg az elbeszélő történetben. Az ősművészet és az egyetemes művészeti alkotás létrehozása iránti vágyakozás a kifejezés szempontjából olyannyira pontatlan és törekeny nyelv irányából ezért kalandozik szívesen a ritmikai és dallami prozódia révén a zeneiség terepére. A klasszikus zenestruktúra és az akcidentális daltamszövés, a fonikus költészetként megnyilvánuló írásjegyszorozatok szövegszervező elemként alakítják a narráció formakeresését, a zenei gyökerű idézetek¹¹ ezzel szemben az intermedialitás körébe tartoznak, itt hangzó anyag írott lenyomatát képezik. A slágerlenyomatoknak álcázott ötletfutamok a regény első részében csupán hangulatfokozó elemként jelennek meg, később a delíriumos állapot ötletgazdagságát szemléltetik¹², de ennek ellenére jelzik, hogy az elbeszélés magasabbra helyezi a léceket, a matematikát jelöli meg tökéletes elméletként, azon belül a zenének is matematikai jelleget tulajdonít, és annak analógiájára, hogy a zene megvalósítható, a tökéletes elmélet, illetve a tökéletes műalkotás létrehozásának lehetőségével is számol.¹³ A tökéletesnek viszont nincsen mércéje, etalon hiányában a szerző csupán kísérletezésre hagyatkozhat, ami során visszanyúl az eufónia és az euritmia keresésének alpműveleteihez, illetve a mondatban véletlenszerűen feldobott rímhívó játékos rímmel megfeleltetéséhez.¹⁴ A regényt elbeszélő hős számára a zenélés művészi kifejezési forma, muzsikálás közben viszont nem

a matézis és nem a precízen megtervezett kompozíció vezérelvét követi, hanem muzsikustársaival igyekszik visszasüllyedni az őskáoszból táplálkozó gyökerekig, és valamiféle atavisztikus energia révén őszintén megnyílni a közönség előtt:

Volt úgy, hogy a két gitáros egyidőben nem ugyanazt a nótát nyomatta, viszont képesek voltak tartani a ritmust – Sztedds jó alapot szolgáltatott hozzá –, így az Őskáoszból csak előbújtak a partizándalok lassanként... Álmodó Arimán úgy döntött, felváltva sikoltozik és hörög – csak úgy ötletszerűen, legyen szó bármelyik számról. Lulu viszont egyfolytában csak visított a másik mikrofonba. (Szögi, 200.)

Az ősművészet körébe visszatérés, az esztétikai értelemben pozitív primitívizmus, az orkesztrált disszonancia egyben mítoszteremtés is, vagy bár az ősi misztériumok újraélése, mindenképpen a zeneiség általi beavatás csodája, ami elválaszthatatlan a látomásoktól, a vízióktól, a szürreális képzettársításoktól, amelyek ritmizált szövegegységekben találnak kifejezési formára.¹⁵ A látomásokba mélyedés, a hangok zsongása általi elrélülés, a tudatmódosítás szerek általi elérése és gyorsítása az elbeszélőt visszarántja a sámánok tudásához, kábulatában közvetlen kapcsolatot vél teremteni a világegyetem titkos mozgatóerőivel, magát a teremtés adottságaival hiszi felvértezettnek, delíriumában varázsszavakat alkot¹⁶, amelyek nyelvi szinten látványosak, de a varázslás terepén vélhetően hatástalanok. Vagy talán mégsem, hiszen egy-egy elhangzó sámánrímus nyomán elül a zaj, megáll a levegő a poliszban, a madarak elnémulnak, az éjjeli duhajok szemében megvilágosodik a pillanat, kikerekedik a világ. Hiszen a kábszeresek varázsigéi a rekviemmel rokonok:

Csendes éjjel megszánnak és lezárják a szememet. Harmadnapra felkelek és nem sírok csak nevetek. Hét életem, hét halálom kezemet kinyújtom. Holdnak szárnyán Szélnek hátán libbenek az úton. (Szögi, 293.)

A módosult tudatállapot viszont olykor rímhumorban tobzódik, az akcidentális hangesemények hangzati-asszociatív sorozata leginkább metrikus, ám zeneisége akár az artikulálatlanságból is eredhet, de miként a következő mondatban is, a mély magánhangzók (zöngés hangok) is eleve zenei jellegűek, noha elsődleges szerepük a tudatállapot kivetítése, nem pedig a szöveg artisztikumának emelése:

Százhat sápadt báva bálna áztat házat, fákat, nyálkákat...

(Szögi, 193.)

Az áttekintett művek alapján úgy tűnik, íróink nem lelik a világ otthonosságát, még akkor sem, ha az elbeszélő igyekszik is maga körül megteremteni a gondtalanság illúzióját, mert az nem a jelenben, hanem az emlékezésben és a nosztalgiában képződik meg. Az irodalom a romantika múlásával nem az *álmodott*, hanem a *lehetséges* világokról szól, és sajnos a lehetséges sem feltételezi a derűt. Miként Vasagyi Mária *Pokolkerék* című regényétől is távol áll az élet derűjébe vetett hit, pedig ő igazán távolra nyúl az emlékezetben, pontosabban a történelemben.

134

III. Téma – Vasagyi Mária: *Pokolkerék*

A legutóbbi vajdasági csatornaregény Vasagyi Mária *Pokolkerék* című műve, amit az elmondott események történések ideje, a fölismerhető helyszínek nyomán szorosán köthetünk a Ferenc-csatorna ásásának történetéhez, a megidézett történések, valamint a kétszáz évvel korábbi nyelvállapotot újratehermítő, újraélő elbeszélői nyelvhasználat nyomán történelmi regénynek is tekinthetnénk, ám ennél tágabb kereteket követel magának e szinte csupán füzetnyi mű, aminek egyötödét a szöveg megértéséhez szükséges szómagyarázat teszi ki. Vasagyi Mária elbeszélőkészségének ugyanis van egy, a tárgyon felülemelkedő, látomásos vonulata, ami a Ferenc-csatornánál általánosabb terpre vezeti olvasóját, a regényt pedig a történelmiség felől a fikcionalitás birodalmába emeli át. A legizgalmasabb az egész-

ben, hogy a fikcionalitást műve dokumentum-jellegének minduntalan bizonygatása révén tudatosítja.

Legelőbb szituációba helyezi a fiktív regényszöveget, nem is akármilyenbe, hanem nyomban európaiba. A kerettörténet szerint a szöveg közreadója féltestvérétől, a valenciai opera magánénekesétől kapta az énekes számára értelmezhetetlen textust tartalmazó füzetet, közös szépapjuk, Lothár feljegyzéseit, amiről csak azt követően derül ki, hogy a szépapa „irodalmi szárnypróbálgatása”, hogy 1999 májusában – a mostani kötet megjelenése előtt pontosan tíz évvel – a párizsi irodalomtudományi intézet Pesten és Göttingában magyarul tanult professzor asszonya franciára fordította a bábeli szövegnek tűnő, soknyelvű irományt. Az elbeszélő tehát dokumentumként igyekszik hitelesíteni a regényszöveget, a történet során a szépapa naplójaként említi, elbeszéli a kézirat hányatott sorsát, és azt is megoldja, hogy ez a napló megőrkítse írójának halálát is, amit idegen kéz, Lothár rabtársa jegyez majd fel a diárium végén. Még a naplóban található pazar illusztrációkat is leírja, hogy minél autentikusabb dokumentumnak tűnjék a közreadott szöveg. Az alaptörténetet hitelesítő kerettörténetet elbeszélő bevezetőben viszont olvasható egy furfangos mondat, ami azzal indul, hogy a jelen könyvet hárman írták, a szépapa, a francia professzor asszony, valamint a közreadó, a mondat végén azonban a közreadó az előző kettő iránti csodálatáról és hálájáról ad számot, amiért megírhatta a könyvet. Vagyis, ha rejtőzködve is, de az olvasó tudomására hozza, a három szerző voltaképpen egy: az elbeszélő.

A regénybeli történet 1795. május 20-án, Martinovics Ignác és jakobinustársai lefejezésének napján kezdődik, az elbeszélés pedig 1797 márciusának idusától indul, és 1802. május másodikán ér véget. Lothár szépapa ugyan rokonszenvezik a jakobinusokkal, de inkább az ördög bibliáját forgatja váltakozó sikerrel meg a lányok szoknyakorcának megoldásával foglalkozik, mégis vélt politikai kapcsolatai miatt fogják le, kínvallatás alá vetik, majd egyik napról a másikra a csatornát ásó kény-

szermunkások között találja magát. Öt éven át sínylődik, csak rabsága harmadik esztendejének múltával szerez tudomást arról, hogy ikerfiai születtek, nyelvtudása révén, tolmácsként ideiglenesen magasabbra emelkedhet rabtársainál, kifundál egy emberi erővel hajtott csatornavájó kereket, ez a *pokolkerék*, ami a téves számítások miatt az üzembe helyezésekor összeomlik, és háromszáznegyven kényszermunkára ítélt halálát okozza. A számítások javítása után már működőképes lesz az ördögi masina, Lothár azonban kegyvesztetté válik. Hosszú betegségéből a csatornaavató ünnepség napján gyógyul, fölmászik a pokolkerék legtetetejére, ahonnan a mélybe zuhan és szörnyethal. Ami mindeközben történik, azt beszéli el a napló.

III. Improvizáció: *Históriás ének, prózában*

136

A *Pokolkerék* „talált” szövegében vendégszövegek bukkannak fel, akárcsak az író előző korábbi, *Silentium album* című művének oldalain a temető falára írt üzenetek, itt az ásó nyelébe vésett végsóhajok, fontos híradások jelennek meg. Ezek az üzenetek a csatorna ásására hurcolt elítéltek soknemzetiségűségét is szemléltetik, van a táborban magyar, német, bunyevác, olasz, francia, spanyol, muszlim, sőt egy szerecsen is kubikolt velük, akit szökési kísérlete során őrei agyonverték, majd lenyúzott bőrét kitérítették, és a bálozó közönség épülésére visszazállították abba az európai fővárosba, ahonnan korábban elhurcolták. A „talált” szöveg eredetijét szerzője „diárium”-nak, naplónak nevezi, noha a benne leírtak alapján valószínűbb, hogy a kényszermunkára hurcoltak írásos tevékenysége csupán az ásónyelekbe vésett üzenetekre korlátozódhatott, ami újra aláássa a dokumentaritás képzetét. Persze a (fiktív) naplói se törekedett a tényszerűsége, eleve szépirodalmi szöveget kívánt létrehozni, amiben előkelő helyet kap az egyik rabtársával közösen megélt látomása, vagy a földbirtokos Obor Kúnó esete, aki egy tizenötödik századi firenzei festményt varratott kacagánya béléséül – mert rangjá-

nál és vagyonánál fogva tehette –, és ebben az öltözékben jelent meg a bécsi álarcosbálon. Anekdótának is remek, ám a regényben a történet lebegtetése izgalmas, és földbe döngöl mindenféle dokumentaritás-igényt. A festmény, voltaképpen a pokolkerék-találmányt ihlető műalkotás ugyanis egy korábban elbeszélte történetben még fára festett táblakép volt, ami egy hajótörés során életet is mentett, a raguzai herceg ebbe a táblába kapaszkodva úszott partra. Az elbeszélő máshol arról szól, hogy a sárba fojtott hajcsár gyűrűje négyszer is előkerül az iszapból, noha a gyilkos messze elhajította azt, meg hogy a halott kényszer-munkások éjjel betemetik azt, amit az élők nappal kiástak, így már az se meglepő, hogy Óbor Kúnó azt követően teszi nevezetes báli látogatását, miután nyomorultul elpusztult és elhantolták. A regényben megidézett számos jelenés, látomás, anekdota bizonyára jószerével fiktív, de mindenképpen akad köztük néprajzi gyűjtésből származó történet is. A toponímiák esetében is különböző eljárásokkal él az író. Az Óborszentmihályban könnyű felfedezni a mai Zombor hajdani nevét, Czoborszentmihályt, Szentiván valós nevének szerepel, viszont a Túlani Törvények Tere elnevezés már misztikus, a Szöllőce meg annyira eufonikus, hogy nem is érdekes, van-e valós megfelelője.

A Lothárt foglalkoztató alapkérdés, hogy mi a fontosabb, a csatorna, az emberek „rabságos baromlét”-e, vagy a regény megszületése. Számára az írás egyfelől a kényszerhelyzet elviselhetővé tételének eszköze, rabtársai a csatornaásók írnokának, krónikásának tartják, másfelől viszont a naplóírás kétségtelen szépírói ambíciójának folyamánya: „...lészen-é vajha ki olvassa jegyzett merénykémet, avagy elnyeli ez leírtat, öszveegyesíti a leírhatlannal a sorsút és az üdő. Ó, esetlen scripturám! Bárcsak majdan egyetlen olvasódban is tudomást és lélekgyönyört gyümölcsélnél!”¹⁷ – jegyzi Lothár a füzetébe. A kalandor szoknyapécér és kártyaspíler választása a személyiségét és a történelem megélt pillanatait a kor babonáival, technikai vívmányaival, saját vízióival és a régió anekdotáival egybelátó naplóírásra esik.

A folyamatos és ráfigyelő olvasás során érezhetünk rá e próza ritmusára, a rímes mondatokra, az olyan gondosan szerkesztett beszédre, mint a következő részlet:

A végre, hogy a rabnép pohánka mellé szalonnát egyék – válaszlá az rouage aljáról félkezű Naum. – Was sagt er, Warum? – kérdé Jákob, kinek falva Kernyenzis. (Vasagyi, 78.)

138 Első pillantásra akár spontán fonikus mozgást feltételezhetünk a vers zeneiségét csendítő mondatokban, de spontaneitásról szó sincs. A műalkotást teremtő spontaneitás, a formai virtuozitás lényegében csak befejező aktus, az előzménye éppen a szigorú tudatosság, a műalkotás létrehozásának intellektuális előkészítése, a kreativitás kritikában való találkozása. T. S. Eliot fogalmazta meg *A kritika funkciója* című esszéjében, hogy „az író legnagyobb erőfeszítése, amíg alkotását komponálja, kritikai erőfeszítés; a válogatás, a kombinálás, a konstruálás, a törlés, a korrigálás, a mérlegelés: ez a szörnyű munka egyformán kritikai és kreatív”.¹⁸ A virtuozitás a teljességben elmerülés egyik módja, amely során a verselési technika önállósulásra képes, és esztétikai tartalommal tud lombosodni. A virtuozitás révén a műalkotás szinte (de csak látszólag) önmagából születik meg. A formai virtuozításra alapuló nyelvi ornamentika látszólag megállapodik a külső forma szintjén. Pedig „a szavak között és mögött feltételezett titkos relációk hálójára (zenére, matematikára, transzcendenciára) épülő líra éppúgy, mint a természetes nyelv helyett az egyetemes emberi kultúra »nyelvét« (mitológiát, művészettörténetet, mindennapi élet szokásait, tárgyait stb.) használó költészet, bár olykor nagy erővel fejezte és fejezi ki a fennálló világ közösségnélküliségét [...], romantikus módon mégis egy korábbi, egységes állapothoz kanyarodik vissza a maga univerzális nyelvteremtő kísérleteivel”.¹⁹

A versszerűség a ritmikai és dallami prozódia nyomán hangsúlyosan kiütöközik az elbeszélés szövegéből, az elbeszélő pedig még tovább fokozza a hatást, amikor ragrímekkel, bokorrímekkel tagolja mondatait:

Az éjjel a Chenal közepében valék. Pokolkíntól reszketék. Az sárga vízből folyvást kortyolgaték s véle bé nem telheték, szomjúhozó barom lafál igyen, hahogy nyári délben pocsvízre talál a hosszú terelésben. És árnyakat láték, lón a valóból karagöz játék. Az ég világtükör vászon vala, s rajta a Nap világla, s a karagöz dzsinn a Fodrász maga, s én ott fönnön állék, hosszú árnyék...
(Vasagyi, 79.)

Akárcsak ha históriás éneket mondana a hajdani énekes, aki számára mintha a „zene szívdobajlásnál is fontosb lenne”.²⁰ Mintha csak a rabság és kényszermunka poklából halálával szabadult elbeszélő meghallgatván társai dalba foglalt parancsát – „hej írnokunk, könyvedbe írjad bé pokolbéli sorsunk, kik végzetlent tapodva halomásig forgunk” – cselekedte, és miként Bálint Péter és Szögi Csaba regényeinek elbeszélői is teszik: megnyugvást kereső imát mondanak sorstalanságuk, társtalanságuk, szeretethiányuk, létromlásuk keserves tapasztalata felett.

Kóda

Nyitott kérdés marad viszont, hogy mennyire van a próza javára a skandálhatóság, a jambikus sorszerkezet, a mondathasadás metrumba, az elvont nyelvi formamozgások, a rím, a ritmus, az akusztika, a variációk, az alliteráció, a szókép helyébe lépő hangkép (Lautbild), egyáltalán bármi, ami a versformák kötöttségét emeli be a prózába. Ugyanakkor nem szabad kiegyenlíteni a zeneiséget a versszerűséggel, a próza zeneisége távolról sem csak a ritmikai periodicitás és a csengési lehetőségek szempontjából vizsgálható, mert azzal a vizsgálat tárgyát is csupán a metrikus prózára szűkítjük. A prózában, ami a legáltalánosabb megítélés szerint nem azonos se a beszélt nyelvvel, se a költészet nyelvvel, a zeneiség nemcsak hangzó alakzatokként, hanem a szöveg fonikus rétegét hordozó strukturális-kompozíciós elemként is jelen van, hogy egybehangolja a szöveg szerkezetét a szöveg polifonikus szemantikai értelmezhetőségével és mentális

reprezentációjával. Miként az a zenében magában is működik: „...a zene – egy »darab«, egy kompozíció, egy »tétel« – egyáltalán nem azonos csupán az érzékileg hallhatóval; hanem ezen túlmenően mindig jelen van valami »zeneileg hallható«, amely a befogadó tudatban egészen másféle szintézist igényel, mint amilyent a tisztán akusztikai hallás képes biztosítani. Ez a más valami egy nagyobb egész, s a háttérrel képezi, amely már nem érzéki.”²¹

Jegyzetek

- 1 Cicero
- 2 Harald Weinrich: *Emlékezés-poétika a felejtés mélyéről (Proust)*. In uő: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2002, 221. o.
- 3 Ambrus hangtalan olvasása paradigmaváltást jelzett, ő már a hang kihagyásával az *írástól* közvetlenül jutott el a leírottak *megértéséig*.
- 4 Vö. Bálint, 149. o.
- 5 Vö. uő 167. o.
- 6 L. uő 174. o.
- 7 L. uő 380. o.
- 8 Bálint, 189. o.
- 9 Bálint, 380. o.
- 10 Bálint, 381. o.
- 11 A kocsmában éneklő Ringyó Sztár szövege: „Nem vagyok én ellenzője se rossznak, se jónak! Légy kedvese csókokoddal a feneketlen tónak!” Akár aforizmatikus idézet is lehetne, de inkább a szerzői szólam, mint a mű struktúrájának eleme. (A mű onomasztikai hozadéka is figyelmet érdemel.)
- 12 „Jó ló, jó egészség, szép görll a feleség. A feneség. No, egy kortyot még. Egy percet. Egy percent. Nem sok...” (253. o.)
- 13 Vö. Szögi, 165. o.
- 14 „Nem kérek én csak hármát... dubidu-bapp-bapp... vakard meg a csakrámat...” (194. o.)
- 15 „Elfogyott a bor. Csinált egy kis savat. (Szürke pocok arat. A fa alatt.)” (256. o.)
- 16 „Gyenge voltam, és most erős vagyok! Tél, sárkány, sasok, madarak. Én lettem uratok – kicsike emberfia!” (291. o.)

Fekete J. József: A FÚGA KATEDRÁLISA ÉS A RÍMHUMOR...

- 17 Vasagyi, 53. o.
- 18 Idézi Bányai János: *Kritika a költészetben*. In: *A szó fegyelme*. Újvidék, 1972, 29. o.
- 19 Szilágyi Ákos: *Az ornamentális lírai személyiség helye Weöres Sándor életművében*. In: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, 1984, 644. o.
- 20 Vasagyi, 82. o.
- 21 Nicolai Hartmann: *Esztétika*. Fordította Bonyhai Gábor. Magyar Helikon, Budapest, 1977, 187. o.

Kiadások

- Bálint Péter:** *Örvény és Fuga. (Egy fiatal festő naplójeljegyzései.)* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990, 438 o.
- Szögi Csaba:** *Mint ami lent van. (az álmodó ember keringője)*. zEtna–Basiliscus, Zenta, 2009, 307 o.
- Vasagyi Mária:** *Pokolkerék*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2009, 106 o.

Bús Natália

AZ EGYSZÁLÉNEK ROUGE NYOMÁBAN

Adalék a *női hang* diskurzív terének megnyitásához

„... az éles, erőteljes hang betöltötte a teret, a díszítmények
mint a gyöngyszemek csillogtak a dallamvonalon.
Hangok és csendek együtt adták a zenét...
A szavak jelentése is kiélesedett...
...téren és időn átvágvva...”

(Palya Bea)

143

Előfeltevések

A „női öntudatra ébredés”¹ bő száz éve alatt sokan sokféleképpen próbálták meghatározni a nő, a nőiség mibenlétét, feltárni/létrehozni saját történelmét, kijelölni helyét a társadalom mindaddig férfiak által uralt területein, és felülvizsgálni a sajátosan női pozíciók érvényességi körét. Csak az irodalomtudományon belül számtalan kötet, tanulmány, kritika, esszé látott napvilágot, melyekben a legkülönbélebb, nemegyszer igen szélsőséges nézetek ütköztek és ütköznek még ma is egymással a feminista irodalomtudomány(ok) céljait, módszereit, elméleti alapvetéseit illetően.²

Jelen írás az alábbiakban terjedelménél és témájánál fogva is csupán jelzésértékűen, tájékozódási alapként kívánja megidézni a 'hagyományos nőiség' fogalmának jelentéskörét, illetve a változások előfeltételül szolgáló „pszicho-szimbolikus” hátteret.

Sélei Nóra 2007-ben megjelent *Mért félünk a farkastól?* című könyvében az ún. hagyományos nőiség jellemzőit a következőképp foglalja össze:

„[A] kulturális ikonográfia a nőket hagyományosan a sötétséggel, az éjszakával, a holddal, a fekete kontinenssel hozza összefüggésbe: Freud, akinek a női szexualitás sötét kontinensként való metaforizálását »köszönhetjük«, a nőnek talányként, titokként való megjelenítésével [...] elméletileg »alapozta meg« a nő, mint enigma metaforáját, tudományosan is legitimálva ezeknek a metaforáknak a használatát, amelyekkel szemben a férfi princípium »természetesen« a fényhez, a nap(pal)hoz, a megismerhetőséghez, a racionalitáshoz kapcsolható – mondja kultúránk ősi mítoszrendszere és kulturális képzelete.”³

Sélei Nóra megfogalmazásában tehát a nő a sötétség, a rejtély megtestesítője, a testi ösztönfolyamatok helye, így ha látszólag tisztelet is veszi körül a nőt, mint (potenciális) anyát, mégis csak alantas alárendeltje mindannak, ami *férfi*, ami a világos, magas, fennkölt, racionális, megbízható fogalmakkal írható le. Mint kiderül, ezen az elképzelésen még a freudi mélylélektan sem volt képes változtatni, melynek egyik magyarázó előzménye, hogy a 19. század elején szétváló magán- és közszfé-
ra egyértelműen az otthon jelentő magánszférát jelölte ki a nők autentikus helyeként.⁴ Be kell vallanunk, „[a nők] a közszférához tartozó nagy narratívákból, mint a történelem és a történetírás, kimaradtak: a közsféra egyértelműen maskulin terület, a publikus megjelenés tehát illetlenség, ekképp a nőkhöz a láthatatlanság, a hallhatatlanság és a névtelenség illik”.⁵

Julia Kristeva *A nők ideje* című 1978-as tanulmányában viszont a 19. század végi társadalmi változásoknak tulajdonítja annak lehetőségét, hogy a nők megjelenhettek a férfiak számára fenntartott politikai és gazdasági színtereken. Felteszi a kérdést, hogy a szimbolikus szerződésben, mely „a különbségek elválasztásának és artikulációjának lényegileg áldozati jellegű kapcsolatán alapul”, immár milyen új pozíció illeti meg a nőket:

„Mivel *nem akarjuk többé, hogy ki legyünk belőle zárva*, és nem elégszünk meg többé azzal a szerepkörrel, amelyet mindig megköveteltek tőlünk, vagyis, hogy ezt a társadalmi-szimbolikus szerződést *fenntartsuk, elrendezzük és működtessük* (anyák, feleségek, ápolónők, orvosok, tanítónők...), hogyan tudjuk itt érvényre juttatni helyünket, először is azt, amelyet a tradíció hagyományozott ránk, azután pedig azt és úgy, ahogy át szeretnénk alakítani?”⁶ (Kiemelés tőlem, B. N.)

Kristeva figyelmeztet, hogy meg kell tanulni megkülönböztetni és el kell tudni választani egymástól, hogy mi az, ami egy adott korszak „társadalmi-történelmi kontextus” alakulására ideológiailag hatással volt, és mi az, ami egy ettől mélyebben nyugvó, némiképp független struktúra következménye. Természetesen azzal Kristeva is tisztában van, hogy a megkülönböztetés nagyon nehéz, hiszen „[c]sak egy társadalmi-történelmi kontextusban megfigyelt struktúráról tudunk beszélni, amely a nyugati, keresztény civilizáció és világi elágazásainak kontextusa”. Az ezen belül működő „pszicho-szimbolikus struktúrában” a nők a visszautasítottak, a kirekesztettek „társadalmi-szimbolikus szerződésből, a nyelvből, mint alapvető társadalmi kötelékből”.⁷

E struktúrák vizsgálata megvilágíthatja a továbblépés lehetőségeit, és a ’női emancipáció’ megvalósulásának járható és járhatatlan útjait.

Jelen írás számára e mélyreható és mélyről táplálkozó kettős (kulturális és történelmi) társadalmi háttér képezi azt a keretet, amelyben Palya Bea és Zséda dalai keletkeztek és megszólalhatnak.

Az irodalom- és a zenetudomány bűvkörében

A női hangról való gondolkodás az irodalomtudományban, azon belül is a narratológiában jelentős helyet foglal el. A feminista ihletettségű elemzések már kezdettől fogva kiemelt helyen

tárgyalják a női szerzők szövegeit, az autentikus női hang, a *férfi írás* és a *női írás* feltételezett stílusbeli és egyéb különbségei után kutatva, célul tűzve a sajátosan női megragadását. Jelen szöveg azonban nem tisztán az elbeszélői hang vizsgálatára összpontosít, hanem a szó szerint vett, akusztikailag megnyilvánuló *női hang* felkutatására vállalkozik, így közvetlenül nem hagyatkozhat pusztán az ez irányú irodalomtudományos kutatásokra.

Ugyanakkor a *női hangot* egy tisztán zenei közegben sem lehetséges kellő alaposítással vizsgálni, mert a nőiség még korunk zenetudományában is rossz szemmel nézett, gyakran figyelmen kívül hagyott terület, annak ellenére is, hogy létezik feminista zenetudomány:

146

„A nyugati történelemben a zene mindig is a nemi identitás körüli ádáz harcok terepe volt. Az első zenéről szóló írásokkal egyidős a vád, hogy a muzsika »elpuhult« vagy »férfiatlan«. Volt, ahol teljességgel »nőiesnek« bélyegezték, mert a szubjektivitáshoz és – a táncon, érzelmi gyönyörön keresztül – a testhez kapcsolódik. A férfiak többféleképpen védekeztek ez ellen: a zenét a legmagasztosabb (vagyis legkevésbé testi) művészetként definiálták; a »racionális« aspektusait hangsúlyozták; mindenféle férfias erényekre hivatkoztak, mint az objektivitás, egyetemesség és transzcendencia; néha pedig kitiltották a nőket a zenei életből.”⁸

Éppen ezen megfontolások vezettek oda, hogy a női hang bárminemű megragadására ne pusztán az irodalomtudományban, vagy ne pusztán a zenetudományban keressek megoldásokat, hanem a kettő egymásba játszó határán, egy filozófiai ihletettséggű esztétikán keresztül.

Ezek alapján fogalmazódnak meg olyan újabb kérdések, melyekre válaszolván sikerülhet egy olyan diskurzív mezőt létrehozni, melyben lehetséges beszélni a *női hang*gról.

Ennek kezdeteként vizsgálom a dalszövegek és a *női hang* egymásra gyakorolt hatását, illetve az így elhangzó dalok további

jellemzőit a kodifikált zeneiség és az elhangzás számára rendelkezésre álló időkeret függvényében.

szöveg-részek

Hélène Cixous a mára már klasszikussá vált szövegében, *A Medúza nevetésében* pszichoanalitikus nézőpontból a következőképp beszél nő és hang kapcsolatáról:

„Akárcsak az írásban, a női beszédben sem szűnik meg soha annak az éneknek a visszhangja, amely valaha átjárt minket, észrevétlenül, mélyen megérintett, és amely meg is tartotta a hozzánk szólás képességét. [...] Miért ez a kiváltságos kapcsolat a hanggal? Mert egyetlen nő sem halmoz fel annyi ösztön-ellenes védekezést, mint a férfi. Te nem dúcolod alá, nem falazod be magad, nem távolodsz el olyan »óvatos-szemérmesen« az örömtől, mint a férfi.”⁹

147

Mi ez az öröm? Honnan ered az a többlet, ami Cixous szerint a nőt elválasztja és megkülönbözteti a férfitől? És „[m]iért ez a kiváltságos kapcsolat a hanggal?”

Ez az öröm annak a többlet-élvezetnek az eredője, ami a férfi és a női vágykielégülési folyamatok közötti különbségben keletkezik. Jacques Lacan ezt a különbségből származó többlet-élvezetet nevezi *jouissance*-nak. Ugyanakkor maga a különbség egy elemibb szinten a *jouissance*-ról való lemondásban gyökerezik. A pszichoanalitikus értelemben vett férfi és női szerepek a *jouissance*-hoz való viszonyukban képződnek meg, mely viszony kialakulása nem más, mint a szimbolikus rendbe történő belépés előfeltétele. Ennek következtében a férfi a szimbolizációnak teljes egészében alávetett, így ő csak a szimbolikus által szigorú pontossággal kijelölt helyeken részesülhet a „fallikus *jouissance*”¹⁰-ból, ezzel szemben a nő, mint aki a fallikus jelölőfunkciónak csak részben alávetett, mindig rendelkezik olyan többlet-helyekkel,

ahol visszanyer valamit a *jouissance* a szimbolikus által elvetett teljességéből, hiszen „élvezetét nem határozza meg teljes mértékben a jelölők rendszere”.¹¹

Tehát a nőben mindig jelen van annak lehetősége, hogy túllépje a szimbolikus jelölőrendszere által támasztott korlátokat, így rá fokozottan érvényes az a megállapítás, miszerint „[a] *jouissance* az a dolog, mely eljövételének pillanatában a szubjektum kihullik a nyelvből és az azzal elsajátított ideológiai-kulturális konstrukciók rendszeréből, hogy egy pillanatra átélje a lét nyelvi világán túli értelmetlenségét”.¹² És éppen e ’kihullás’ pillanata az, ahol hallhatóvá válik a *női hang*. Vajon ki hallja meg?

A hang tagadhatatlanul testi eredetű, de a már mindig is a szimbolikusban megképződő test az, amely a szöveget képes a zene közegébe vonni, és egy szupraszegmentális hangzásvilággal átítani. A test e szimbolikusba való beíratottsága révén válik a jelölő felszínévé. A hang, bármennyire is a szemantikai egész részeként funkcionál, mindig kívülről jön, egyetlen pillanatra sem képes belsővé válni, egy folytonosan érkező, melynek érkezése örökös elhalasztódásban van:

148

„Igaz, hogy a saját beszédünk hallgatása, a *s’entendre parler*, megalapozza a beszélő szubjektum áttetsző jelenvalóságának illúzióját, azonban nem a hang-e az, ami aláaknázza, még hozzá a legradikálisabb módon a szubjektum jelenlétét és transzparenciáját? Hallom magamat beszélni, de akit hallok, az soha nem teljesen azonos önmagammal [...]”.¹³

A hangról tehát elmondható, hogy „»inkább bennem van, mint én«”, „ami egyszerre radikálisan belső és külső [...]”. A bennünk objektíválhatatlanul és leigázhatatlanul meglévő lényegiség. [...] az *objet petit a*; a szubjektum legbelsejében levő e Valós pont szimbolizálhatatlan, a jelölő műveletek nyomán létrejövő maradvány, maradvány, valamint roppant *jouissance*-t, megtestesítő kemény mag”.¹⁴ A hang ezáltal egy ígéret jelölője, azé az ígé-

reté, mely ennek a már mindig is belsőnek a megérkezését, e lehetetlen lehetőségét állítja marginális külsőként.

A hang nem a szemantikai felől közelít, de érzésének bejelentését mégsem tudja megtenni a szemantikain kívül, mindig valami jelentéseként jelenik meg ez az ígélet. Ennek egyik legnyilvánvalóbb esete, amikor egy (dal)szöveget járnak át a hangok. A hang és a szöveg közötti kapcsolat leírására segítségül hívható Richard Shusterman megfogalmazása, aki a hegeli organikus egység fogalma alapján a rész-egész viszonyt a következőképp foglalja össze:

„A lényeg az, hogy amikor egy dolog egy ilyen egésznek a része lesz, olyan tulajdonságok birtokába jut, amelyekkel egyébként nem rendelkezne – nemcsak arról a tulajdonságról van szó, hogy egy egésznek a része, hanem ennél szubsztanciálisabb emergens tulajdonságokról, melyekre az egész részeként tesz szert.”¹⁵

149

De egyre közeledik az a határvonal, melyen túl a tényleges zeneivel érintkezve a jelentés végzetesen szublimálódik, amikor az imaginárius maradványaként a szimbolikust szubvertáló jouissance a hangzás ökonómiájában *jouis-sense*-szá modifikálódik. Ez az a pillanat, amikor az elhangzó szöveg éppen a hangzás által válik valami radikálisan különbözővé egykori, a kód magányában létező önmagától. Ez a *jouis-sense*, ez az „élvezet-a-jelentésben” egy olyan szimbolikus alkotás, melynek során a „csengő hang jól elválik megalapozott jelentésétől, és elemésztő élvezetbe torkollik”¹⁶, éppen annak a szövegnek szó szerint értendő kárára, melynek egzisztenciális elsőbbsége előfeltétele volt a hang, és ezáltal az élvezet létrejöttének.

Nem szabad figyelmen kívül hagyni tehát azt a tény, hogy ezzel megtörténik a jelentés re-konstrukciója, pontosabban fogalmazva áttranszponálása és kihelyezése egy immár nem szemantikai környezetbe, abba a lacani imaginárius létregiszterbe, ahol már érvényesülni képtelen a „maszkulin Szó”.¹⁷ A jelentés ilye-

tén való szublimációjával megtörténik a jelentés szupplementummá válása (megtörténik az, aminek elkerülése érdekében óriási erőfeszítések történtek), amely immár része, de folyamatosan elhanyagolható részévé lesz a hangzásnak. A hangzásnak, mely mindinkább közelebb visz bennünket az imaginárius szimbolikust megelőző és azt folyamatosan keretező világhoz, és immár óhatatlanul az anya által fenntartott, az Apa Nevét még nem ismerő egység-képzetig, mely a rendezetlen vágymozgások szülőhelye.

Es immár visszafordíthatatlanul egymásba/ egymáson játszik külső és belső, szöveg és hang, amit Jacques Derrida a *parergon* fogalmával a következőképp határoz meg: „[A] *parergon*, a külső és a belső keveredése, egy olyan keveredés, mely nem keverék vagy félütem, külső, melyet a belső belsejébe szólítunk, hogy azt belsőként hozza létre.”¹⁸

Az elhangzás keretei

De a nyugati metafizika nem tűri a jelentés, az írás, a szó hatalmának ilyen feloldását, ragaszkodik saját hegemoniájának fenntartásához, ezért a hangot sötét és bűnös dolognak bélyegezvé megvetettként, a végsőkig megtagadottként teljes hatalmat igyekszik gyakorolni fölötte – azonban „teljes mértékig nem tudjuk nélkülözni, mivel megfelelő adagja szükséges a hatalomgyakorláshoz”.¹⁹

Ez a hatalomgyakorlás megnyilvánul abban, ahogy az írás, a zenei kód, azaz a hangjegy-, illetve kottairás megjelenik a zenetörténetben, ahogy az időtlen, folyamatosan változó hangot, „mely fenyegetőleg hat a megszilárdult Rendre, ennél fogva kontrollálni kell, alárendelni a beszélt és írott világ racionális artikulációinak, írásban rögzíteni”.²⁰

A zenei hang e kodifikációja keretezi az elhangzás lehetőségét, melynek problematikája abban ragadható meg, hogy a rögzített hang nem *hang*, nem *női hang* a maga szupraszegmentá-

lis valóságában, hiszen a hang csupán a kotta interpretációjaként, annak interpretációja révén *hangozhat* fel. És éppen ez az időben létrejövő hangzás az, ami kikezdi az állandóságot, ami megtöri a kód mindenhatóságát, az ismételhetőségbe vetett bizalom káprázatát semmissé teszi, amikor minden egyes felhangzással a dallam maga válik megismételhetetlenné. Surányi László szerint:

„A fogalmi gondolkodás ezt az ellentmondást egy ponton rögzíti, s a rendszer súlyát az határozza meg, hogy milyen súlyú ponthoz rögzíti. A zene azonban olyan közege, amelynek nincs helye ilyen rögzítésnek. Anyaga a hang, sokkal efemerebb, tűnékenyebb, az időnek kiszolgáltatottabb. Felcsendül és lecseng.”²¹

Ezen a ponton válik láthatóvá az elhangzással kapcsolatos második problémakör, az elhangzás ideje, ennek az időnek a helye a szimbolikus rendben belül, ahol a hang, a nő hangja megszólalhat, méghozzá hallhatóan. „A zene ideje *nem* az órával mérhető idő, nem is a múltó idő. Más a struktúrája. [...] Ebben különbözik minden más hangtól.”²² Vagyis egy időkeret fogja körül a hangot, melyen belül egyszeri és megismételhetetlen módon megtörténik a *jouis-sense*, a jelentés feloldódása, a szimbolikus bukása. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy kap-e teret az időre az a hang, mely hangként éppen a felhangzás idejére kapott térben artikulálódna? És hallható-e a *női hang*?

Jegyzetek

- 1 Horváth György: *Nőidő. A történelmi narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 70. o.
- 2 Lásd többek közt Virginia Woolf, Toril Moi, Michel Foucault, Catherine Belsey, Nancy J. Chodorow, Juliet Michel, Luce Irigaray, Gayatri Chakravorty Spivak, Donna J. Haraway, Hadas Miklós, Pető Andrea, Zsadányi Edit, Menyhért Anna, Bán Zsófia, Zsák Judit, Kálmán C. György, Lóránd Zsófia szövegeit.

- 3 Séllei Nóra: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most.* Kosuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007, 183. o.
- 4 Vö. Horváth: i. m. 23–25. o.
- 5 Séllei: i. m. 45. o.
- 6 Kristeva, Julia [1978]: *A nők ideje.* (ford.: Farkas Anikó) In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv II.* Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997, 341. o.
- 7 Kristeva: i. m. 341. o.
- 8 McClary, Susan: *Egy anyagi lány Kékszakállú várában* (ford.: Kacsuk Zoltán). Forrás: <http://www.replika.c3.hu/49/49-08.pdf>
- 9 Cixous, Hélène [1976]: *A medúza nevetése.* In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv II.* Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997, 365. o.
- 10 Móga György: *Bevezetés a lacani pszichoanalízis elméletébe.* Debrecen, 2005, 35. o.
- 11 Móga: i. m. 35. o.
- 12 Kalmár György: „A női test igazsága” – *Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből Chaucertől Derridáig.* Debrecen, 2006, 152. o.
- 13 Žižek, Slavoj [1996]: *Az inherens törvényszerűség avagy a hatalom obszcenitása* (ford.: Csabai Márta). Forrás: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 14 Žižek, Slavoj [1989]: *A Valós melyik szubjektuma?* (ford.: Csontos Szabolcs) In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv I.* Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 220. o.
- 15 Shusterman, Richard: *Az organikus egység: analízis és dekonstrukció.* In uő: *Pragmatista esztétika* (ford.: Kollár József), Kalligram, Pozsony, 2003, 153. o.
- 16 Žižek [1996]: i. m.
- 17 Žižek [1996]: i. m.
- 18 Derrida, Jacques: *Parergon.* In: Házás Nikolett (szerk.): *Változó művészetfogalom.* Kijárat Kiadó, Budapest, é. n., 171. o.
- 19 Žižek [1996]: i. m.
- 20 Žižek [1996]: i. m.
- 21 Surányi László: *Megszólít vagy elvárászol? A zene szelleméről.* Typotex, Budapest, 2008, 123.
- 22 Surányi: i. m. 128. o.

REZÜMÉK

BOROS János

ZENE, IRODALOM ÉS FILOZÓFIA

Megjegyzés a zene filozófiájához

A zene mai filozófiája azt a kérdést veti föl, hogy mi is a zene, miféle létező, hol van és miként jelenik meg. A leírt kotta, avagy a hangszerek működtetése, netán a hanghullámok, avagy a fejünkben megjelenő hatás lenne a zene? Egyáltalán, milyen kapcsolat van a zene különféle manifesztációi és megjelenési módjai közt. Előadásom rövid bevezető a zene mai ontológiájába, azon tétel képviselőjével, hogy a megértésben számot kell vetnünk azzal, hogy a zene valamilyen módon a fejben (is) van.

Kulcsszavak: **zene, irodalom, filozófia, esztétika, ontológia, mentális entitás**

155

SAMU JÁNOS Vilmos

A KÓD HÚS(TALANSÁG)A

(se aura, se zene)

A dolgozat az ismétlés-ismételhetőség fogalomrendszerét a kód filozófiájához kötve elemez két sajátos műfajt, műalkotásformát, a fotogramot és egy a zene, az elhangzás vizuális kódjaként értelmezett autentikus képzőművészeti kísérletet. Mindkét példa kapcsán az ismétlés és visszatérés lehetetlenségének gondolata válik dominánssá, az első esetben a technikai reprodukálhatóság továbbá az aura Walter Benjamin-i elmélete, a másodikonál a Julia Kristeva-i szemiotikus chora nyelv előtti hatásmechanizmusa és annak kritikája jelenti a vizsgálódás alapját.

Kulcsszavak: **ismétlés, kód, fotogram, hangjegy, szemiotikus**

ORBÁN Jolán

ZENE – ÍRÁS – IRODALOM

Négykezesek – Derrida, Eisenman, Mallarmé, Adami

1985-ben Bernard Tschumi, a dekonstruktív építész, felkérte Jacques Derridát, a dekonstrukció szellemi atyját, hogy vegyen részt a *Parc de la Villette* tervezésében, Peter Eisenmannal, a szintén dekonstruktív építésszel együtt. A filozófus és az építész is igennel válaszolt erre a felkérésre. A közös munka első mozzanata a címadás és az alaprajz volt. Eisenman, az építész adta a címet: *Choral Work, Kórusmű*. Derrida, a filozófus adta az alaprajz ötletét: raszter, rostély, rosta vagy valamely húros hangszer – lant, zongora, hárfa (J. Derrida: “Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres”, *Psyché, Invention de l'autre, Paris: Galilée*, 503.). Az építészet és a filozófia egymás irányába mozdulva a zenéhez folyamodott – zenei műfajhoz, hangszerekhez, alkotásmódhoz. A zene mint *khóra*, mint *kórusmű* helyt ad a filozófia és az építészet találkozásának, érintett általuk, érinti őket, és arra szólít fel bennünket, hogy megvizsgáljuk a filozófia, a művészet és a zene viszonyát. A Derrida által művelt dekonstrukcióban saját kérdésfeltevéseire ismerő építész, festész, szobrászat, videoművészet, színház, film dekonstruktív-ként nevezi néven önmagát, így joggal tevődik fel a kérdés, hogy vajon a zenében néven nevezett-e a dekonstrukció? A zene maga dekonstrukcióként nevezi-e néven azt, ami benne már az első hang-jegyűtől, éppen a hang jegy voltában dekonstrukcióban van? Erre a kérdésre legalább három hangon kellene válaszolni, egyrészt a zenetörténet-író hangján, aki azt vizsgálná, hogy a zene történetében mikor jelenik meg a zene önmagára kérdezésének dekonstruktív módja – Schönberg, Cage, Stochhausen, Ligeti, Zacher vagy John Zorn zenéjében? –; a zeneelmélet-író hangján, aki azt vizsgálná, hogy miként működik a dekonstrukció a zenében – a zene, a zaj, a csend határán, a kompozíció, a hangszerelés, a tonalitás, a tónus-váltakoztatás, a műfaj-váltás szintjén, vagy az előadásmódban, az improvizáció, a performance formájában? –; valamint a zeneszerző hangján, aki a legkülönbözőbb műfajokban, vagy még inkább a legkülönbözőbb műfajok között zenét ír, amiként Michaël Lévinas vagy Kondor Ádám vagy Marcel Cobussen. A kilencvenes évek közepétől kezdődően a zenetörténet, a zeneelmélet és a művészetfilozófia, így Marie-Louise Mallet („La musique et le Nom. »Comments ne pas parler«?”, *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Paris: Galilée, 1994, 515–528.) és Marcel

REZÜMÉK

Cobussen (*Deconstruction in Music*: www.cobussen.com) is feltette ezeket a kérdéseket, maguk a zeneszerzők, így Lévinas, Kondor és Cobussen is reflektáltak saját munkáikra, így én nem a zenetörténet vagy a zeneelmélet felől közelítek a zene és dekonstrukció viszonyához, hanem azt vizsgálom, hogy Derrida szövegeiben hogyan kapcsolódik össze a zene és az írás kérdése, hogyan válik a dekonstrukció dekomponálássá, a szöveg partitúrává, a Bach invenciója a másik invenciójává, a fúga és a fúgához írt szupplementum „hallhatatlan” és műfajon kívüli zenévé, a koreográfia, a gramofonálás, a fonografálás aktusa a hang többséneke színre-vitelévé, a hang-nem-váltakoztatás írásmóddá, az írás négykezessé. E szempontok közül a jelen szövegben hármát emelek ki: a kórusműveket, a szöveg-partitúrákat és a négykezéseket.

Kulcsszavak: zene, írás, irodalom, dekonstrukció

BEKE Ottó

A SZUPRASZEGMENTÁLIS ELEMEN SÁMÁNÚTJA

Ladik Katalin a hangköltészetként konstituálódó orális diskurzus középpontjába állítja a (beszélő) szubjektumot, azt azonban vég nélkül decentrálja. Közvetített akusztikumai olyan mértékben tartalmazznak bonyolult diszkurzív szövedéket alkotó szupraszegmentális, tehát nem diszkrét, hanem analóg jellegű nyelvi elemeket, hogy azok a tagoltakkal szemben túlsúlyba kerülnek. A hangot tehát a vizsgált hangköltészet nem rendeli alá a szemantikának, hanem önmagában teszi azt hallhatóvá. A hang ily módon nemcsak az emberhez mint egyedüli értelemhordozó középponthoz kapcsolódik, tehát nem kizárólag emberi hang. A hanghatások mint nem-referenciális nyelvi elemek a szubjektumtól származnak, az ő emberi hangjai, amelyek azonban a természeti és technikai környezet hangjait idézik fel, illetve azokkal kontaminálódnak. A hangköltészet döntően orális nyelvi gyakorlata lehetővé teszi a nyelv határainak radikális kitágítását. A hangköltészet nyelve nem korlátozható a betűírással könnyedén megragadható szegmentális elemek dimenziójára, a fonikus költészet alkotásainak a nyelv szupraszegmentális komponensei is meghatározó részét alkotják. A hangköltemények továbbá nemcsak hangzó (nyelvi) anyagot, hanem extralingvális kommunikációs eszközöket is mozgósítanak.

Kulcsszavak: hangköltészet, szupraszegmentális elemek, orális diskurzus, extralingvális eszközök

157

HÓZSA Éva

OUVERTURE ÉS TOVÁBBTÉTEL

A tanulmány zene és szöveg kapcsolatában az ouverture és az ouverture továbbmozgásának teoretikus problémáját vizsgálja néhány irodalmi példa segítségével. Hogyan nyilvánul meg a vezető hang szükséglete a szövegben? Hogyan kapcsolódik egymáshoz ouverture és adagio? Milyen hatást váltanak ki az állandóan szóló hangok? Csáth Géza, aki több nézőpontból közelített a wagneri ouverture pozíciójához, a „dekomponáltság” problémájához, *A zene* című cikkében szinte meg sem említi a zenét, ugyanakkor kizárólag a zenére, azaz a mozgásra, a nyugalmi állapot felé törekvő mozgásirányra összpontosít. „Bármit megfigyelünk, látunk az életben – mondja Csáth –, végeredményben oda jutunk, hogy az *mozgás*. És még egyet látunk – szinte kivétel nélkül! Hogy a mozgás a nyugalom felé történik, ez a mozgás iránya (praktikus nyelven *célja*), amely célt azonban soha véglegesen el nem érheti...” A dolgozat a bomlásjelenségekre, a tudatunkból kikapcsolódó hangokra fókuszál, ugyanakkor figyelmet fordít a kihagyásosság, a visszacsatolás, a mítoszra való reflektálás, valamint a gyorsuló kulturális változás kérdéseire. Marad viszont a dilemma: most akkor szóljon, reprodukálódjon, vagy néha kapcsol(ód)jon is ki a zene?

158

Kulcsszavak: ouverture és szöveg, akusztikai kép, a zene eltávolítása, hűség és hűtlenség, bomlás, emlékezet, kiigazítás, intertextualitás, mozgás, dekomponáltság

NOVÁK Anikó

ZENEFOSZLÁNYOK TOLNAI OTTÓ PRÓZÁJÁBAN

Tolnai Ottó írásai a társművészetek iránti nagyfokú érzékenységről és érdeklődésről tanúskodnak. Leghangsúlyosabban a képzőművészet van jelen életművében, de gazdag zenei motívumokban is. A dolgozat a *Prózák könyve* (1987) és a *Grenadírmars* (2008) című Tolnai-kötetek zenefoszlányait vizsgálja, kísérletet tesz az Újvidék Áruházban elhangzó zenei tüsszentés, a dobra húzott meleg, lágy kutyabőr miatt nem megfelelő ritmusú grenadírmars, elleninduló, a mitikus palicsi hárfakoncert értelmezésére a zeneesztétika, zeneelmélet eredményeinek felhasználásával. Az elemzés érinti a szép és a rút kategóriáját, a zajok és a zene közötti határvonal nehézkes meghatározását, a hárfasínpár-lajtorja egymásba játszását, valamint a zene áruvá válását.

REZÜMÉK

Mikola Gyöngyi Tolnai művészete kapcsán a művészt sötét ernyőként írja le, amelynek közvetítésével a világ esztétikai jelenségként képes megnyilvánulni. Ahogyan a kövér széplélek meghallja a zenét az áruházban, vagy Deleuze pókja észleli hálójá legtávolabbi részeinek legkisebb remegéseit is, ugyanúgy veszi észre, gyűjti össze, írja meg, közvetíti Tolnai Ottó a kiszüremelő zenefoszlányokat, a külvilág semmis rezdüléseit.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, Prózák könyve, Grenadírmars, írás, előadás

UTASI Csilla

A ZENE MINT METAFORA

Domonkos István *A kitömött madár* című regényének elbeszélői szólamai

A dolgozat kiindulópontja Arthur C. Danto meghatározása, mellyel híres könyvében, *A közhely színeváltozásában* a valóságot a művésztől elválasztó konvencionális ábrázoló rendszereket médiumnak nevezi, s megállapítja, hogy valamely médium sohasem lehet teljesen átlátszó, sohasem maradhat maradhat észrevétlen. A mimézis elméletei ennek értelmében nem annyira a valóság megkettőzését ígérlik, hanem inkább azt, hogy a megkettőzés ténye képes felülkerekedni a médiumon. Domonkos István *A kitömött madár* című regényében két én-elbeszélő lép föl, Skatulya Mihály, a zenész és a többféle néven említett, írónak készülő fiatalember. A tanulmány szerzője a két elbeszélői szólam egymásra vonatkozásából következtet a regény mediális jegyeire.

Kulcsszavak: médium, reprezentáció, regény, metafora, zene

159

ROGINER Oszkár

CSÁRDÁS

avagy a sebesség örvényének kapaszkodása

Domonkos István *Csárdás* c. verséről írok. A tanulmány, az egyre fokozódó gyorsulásban módosuló/változó, amorf címadó entitással foglalkozik. Megkísérlem körvonalazni azokat a sebességnövelő eljárásokat, amelyek mentén a vers létrejön, és összevetem a *Tisza* c. vers lassító eljárásaival (amely a Rátka c. kötetben megelőzi a Csárdást,

REZÜMÉK

és lapozás/olvasás közben egymás szomszédságában láthatjuk őket). Kiemelem a csárdás, zenei műfajmegjelölésre irányuló, viszont szövegszerűen mégis tematikusan megnyilvánuló antropomorfizációját, valamint a felfelé gravitáló vágyak örvényének magasbakorbácsoló hajszolását – az allegória építése mentén. Nyomonkövetem a csárdás műfajjelölő hatását a szövegszerűen megjelenő tempónövekedésben, és annak a szerteágazó asszociációs mezejében. Az érdekel, hogy a címben jelölt zenei műfajiság, miként hat ki önnön allegorizációjára, megannyi metamorfózisának folytonosan változó forrására – miként jelenik meg egy zenei műfaj akusztikai-, és egy táncműfaj mozgásbeli jele, egy irodalmi műfaj szövegszerű jeleként.

Kulcsszavak: csárdás, gyorsulás, amorf antropomorfizmus, vágy, metamorfózis

HORVÁTH FUTÓ Hargita

ZENE ÉS SZÖVEG ÉRINTKEZÉSI PONTJAI A GION-OPUSBAN

160

A tanulmány a szöveg intertextuális viszonyrendszerében a zene és szöveg kapcsolatára koncentrál, az intermedialitásra mint a mediális rendszerek metszetére tekint. Gion Nándor *Testvérem, Joáb* című regénye intermedialis szöveg: két közlési közeget, médiumot kapcsol össze, a textust és a zenét. A *Testvérem, Joáb* című regényben két zenei motívum ismétlődik: a szájharmonikázó fiú dalai és Tom Jones brit énekes 1967-ben kiadott *Green, green grass of home* című zeneszáma. Az írás a két zenei motívum szövegbeli funkcióját vizsgálja.

Kulcsszavak: intermedialitás, mediális rendszerek, textus, zene, zenei motívumok

ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna

KÖTÉL/TÁNC/ZENE

A sláger és a Sziveri-vers

Sziveri János gondolati, etikai léttartalmakat megszólaltató költészet a sláger, a kuplé szerkezeti megoldásaival, műfaji jegyeivel él. A versek mélyszerkezetében munkáló világnézet egy inadekvát, ellentétes

REZÜMÉK

előjelű felszíni szerkezetet, zenei műfajformát rendel maga mellé. Az ellentét látszólagos. A sláger és a kuplé kultúrtörténeti háttere (megszólalásának körülményei, megszólaltatói), műfaji jegyei, az általa megidézett zenei attribútumok hitelesítik a versszubjektum pokoljárását, groteszk haláltáncát.

Kulcsszavak: gondolati költészet, etika, Sziveri János, kuplé, sláger, haláltánc

CSÁNYI Erzsébet

JAZZES AKKORDMENETEK A JEANS-PRÓZÁBAN

A tanulmány elméleti bevezetőjében a szerző zene, beszéd és narratíva összefüggéseit kutatja a kommunikáció- és művészetelméleti kutatások egyes tételeinek bevonásával.

Az értekezés második része a zenei medialitás jeans-prózában megjelenő lehetőségeit vizsgálja Tolnai Ottó Rovarház, Domonkos A kitömött madár és Ivan Slamnig Bátorságunk jobbik fele c. regényeiben. A műelemzések elsősorban a jazzes akkordmenetek irodalmi leképződésének megvalósulásait keresik a vajdasági magyar és a horvát irodalom kiemelt szerzői kapcsán.

Kulcsszavak: medialitás, zene, irodalom, farmernadrágos próza, jazz, Tolnai, Domonkos, Slamnig

161

FEKETE J. József

A FÚGA KATEDRÁLISA ÉS A RÍMHUMOR AKCIDENTALITÁSA

A dolgozat három magyar regényt vizsgál párhuzamosan: Bálint Péter *Örvény és fuga* című nagyregényét, ami se megírásakor (1984–1988), sem megjelenésekor (1990) nem illeszkedett a magyar irodalom fősodornak tekinthető irányvonalába, valamint Szögi Csaba *Mint ami lent van* (2009) és Vasagyi Mária *Pokolkerék* (2009) című műveit, amelyek viszont közelebb állnak a kortárs irodalmi beszédmódokhoz. Mindhárom textus saját naplójellegét hangsúlyozza, noha voltaképpen egyik se viseli magán a naplószerűség formai jegyeit. Ezzel szem-

REZÜMÉK

ben mindhárom alkotás hangsúlyozottan zenei jellegű. Az *Örvény és Fűga* artistikus beszédmódjában az építészet és a zene matézisét igyekeznek megragadni, a *Pokolkerék* archaikus nyelvezettel elmondott történetének egyes szakaszai a látomás felé hajló vizualitásuk mellett a ritmikus, rímes próza ősi formájához térnek vissza. A *Mint ami lent van* alulstilizált nyelvezetű elbeszélője a rockszövegek egyszerűségét idéző mondatfutamait szóasszociációs rímek, skandálható ütemezés szövi át, a feltörő humor véletlenszerű helyeken szólóvaként görgeti magában a rímhumort. A dolgozat ezen jelenségeket vizsgálja a figurativitás és absztrakció, a dramaturgia és a ritmikai, illetve a dallami prozódia szemszögéből, azt igyekezvén felkutatni, hogy miként ívelhet az epikai beszédmód a zenei jellegű regény- és mondatépítkezéstől a fónikus költészethez hasonlítható, de vizuálisan megjelenő hangesemények akcidentalitásáig.

Kulcsszavak: regény és zene

BÚS Natália

162

AZ EGYSZÁLÉNEK ROUGE NYOMÁBAN

Adalék a női hang diszkurzív terének megnyitásához

A dolgozat a zeneelmélet felől, de mégis az irodalomtudományi diszkurzuson belül a feminista dekonstrukció stratégiáit és Jacques Lacan terminológiáját alkalmazva Palya Bea *Egyszáléneke és Zséda Rouge* című lemezeinek interpretálásával igyekezik bemutatni, hogy a dekonstruktív-feminista és a lacani retorika használata hogyan képes értelmezni és kontextusba helyezni a női hang(zás) kérdéskörét, hogyan teremti meg a női képviseleti beszédről való diszkurzus ökonómiáját. A vizsgálat az említett lemezekre összpontosít, melyek lehetővé teszik a fent említett fogalom- és eljárásrendszer működtetését, és működésbeli sajátosságainak feltárását.

Kulcsszavak: vágy, jouissance, jouis-sense, jelölő, női hang, organikus egész, margó

ABSTRACTS

János BOROS

MUSIC, LITERATURE AND PHILOSOPHY

Notes to the philosophy of music

Contemporary philosophy of music asks the following questions: What is music? What kind of entity is it? Where is it and how does it appear? Is it the notes, the playing of instruments, the soundwaves, or a kind of mental entity? What kind of relationship is there between the different manifestations and appearances of music? My presentation is a short introduction into the ontology of music, where I propose that we should take in consideration that music is (also) in the head.

Keywords: **music, literature, philosophy, aesthetics, ontology**

János VILMOS SAMU

163

THE FLESH (LESSNESS) OF THE CODE

(NEITHER aura, NOR MUSIC)

Applying the concepts of repetition and repeatability on the philosophy of code, the paper analyzes two specific genres or artistic forms: the photogram and an authentic experiment in visual arts, interpreted as the visual code of music, of sound. The impossibility of repetition and reprise dominates in both cases. In the first example, technical reproducibility and Walter Benjamin's aura theory are examined, while in the second, Julia Kristeva's semiotic chora, its pre-linguistic impact-mechanism, and its criticism are detailed.

Keywords: **repetition, code, photogram, note, semiotic**

Jolán ORBÁN

MUSIC-WRITING-LITERATURE

Concerti a quattro mani – Derrida, Eisenman, Mallarmé, Adami

In 1985 Bernard Tschumi, the deconstructiv architect invited Jacques Derrida, the philosopher of deconstruction, to take part in the proj-

ABSTRACTS

ect of *Parc de la Villette*, together with Peter Eisenman, the architect touched also by deconstruction. Both of them, the philosopher and the architect answered with yes to the invitation. The first moment of working together was giving a title and a plan to their common project. Eisenman, the architect gave the title: *Choral Work*. Derrida, the philosopher invented the plan: grid, screen, sifter, even more music instruments – piano, strings, stringed instrument or vocal chord (J. Derrida: “Pourquoi Peter Eisenman écrits de si bons livres”, *Psyché, Invention de l'autre, Paris: Galilée, 503.*).

Architecture and philosophy moving toward each-other makes appeal to music, invoking music instruments, genres, art of working. Music as *chora* gives place to the encounter of philosophy and architecture. She is touched by them, and touches them, and invites us to reinvestigate the relationship between philosophy, art and music. The architecture, the painting, the sculpture, the video-art, the theatre, the film already recognized in Derrida's deconstruction the chance to rearticulate their one questions, their way of thinking and acting, so we may put the question, is it the same happening also in music? Deconstruction takes place also in music? Music recognizes as deconstruction the differences which make a difference in music beginning from the first note as a written sound or voice? These questions should be investigated at least from three perspectives. From a historical perspective the question raises when in the music history the self-deconstruction begins, with Schönberg, Cage, Stockhausen, Ligeti, Zacher or John Zorn? From a theoretical perspective it can be investigated how does deconstruction work in music, as an art of decomposing, as the working difference in progress between music, noise, silence, as the operation of tonality or atonality, as the inter-action between different genres, or as the event of interpretation, of performance, of improvisation. From an artistic perspective that of composer or performer the question is what does it mean to write, to perform, to listen deconstructive music, as it happens in the music of Michaël Lévinas or Ádám Kondor or Marcel Cobussen. From the middle of the nineties this questions are raised by the musicologist and philosophers of art, to take only two examples by Marie-Louise Mallet, in her work “La musique et le Nom. ‘Comments ne pas parler?’” (*Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida, Paris: Galilée, 1994, 515–528.*) and Marcel Cobussen, in his interactive book *Deconstruction in Music* (www.cobussen.com), the composers are also reflecting

ABSTRACTS

on their works, as Lévinas, Kondor and Cobussen does, so I will focus in my investigation only on the relationship between writing and music in the texts of Derrida.

Keywords: **music, writing, literature, deconstruction**

Ottó BEKE

THE SHAMANIC JOURNEY OF SUPRASEGMENTAL ELEMENTS

In her oral discourse constituting sound poetry, Katalin Ladik places the (talking) subject into the center, but at the same time keeps decentralizing it, too. The conveyed acoustic elements include so many suprasegmental, i.e. not discrete but analogous, elements which create complex discursive intertextures, that in the end these unarticulated elements outnumber the articulated ones. The analysed sound poetry therefore does not subordinate the sounds to semantics, but leaves them to be as they are. They are not related to man only, as the only meaningful centre, not all of them are human sounds. The sound-effects, these non-referential linguistic elements are issued from a subject, they are the subject's sounds, but they evoke or are contaminated by the sounds of natural and technological environment. The predominantly oral linguistic practices of sound poetry enable a radical expansion of the limits of a language. The language of sound poetry cannot be confined to the dimension of writable segmental elements because suprasegmental components are equally important parts of a piece of phonic poetry. Besides, phonic poetry mobilizes not only acoustic (linguistic) materials, but extralinguistic communicative tools as well.

Keywords: **sound poetry, suprasegmental elements, oral discourse, extralinguistic tools**

165

Éva HÓZSA

OUVERTURE AND ONWARD MOVEMENT

The study examines the theoretical problem of overture and its onward movement in the intercourse of music and text with the help of some literary examples. How does the need for a subtonic show

ABSTRACTS

itself in the text? How is overture and adagio connected with each other? What sort of effect do the constantly audible sounds induce? Géza Csáth, who has approached the position of the Wagnerian overture, the problem of “disaggregation”, from several standpoints, scarcely mentions music in his article entitled *A zene (The music)*, but still focuses exclusively on music, or, in other words, on motion, on the direction of movement aspiring towards a static condition. “We may observe and see anything in life”, says Csáth, “but we always reach the conclusion that everything is *motion*. And then we see one more thing, almost without exception: that motion proceeds towards calmness, that is its direction (in practical terms, its *aim*), however, this aim can never be reached definitively...” The paper focuses on the phenomena of decomposition, on sounds disconnected from our consciousness, also paying attention to questions of ellipticity, feedback, reflections on myth, as well as on the questions of accelerating cultural change. Still, the dilemma remains: should music be played, reproduced, or should it be turned off sometimes?

Keywords: *overture and text, acoustical picture, disposal of music, loyalty and disloyalty, decomposition, recollection, correction, intertextuality, motion, disaggregation*

166

Anikó NOVÁK

FRAGMENTS OF MUSIC IN OTTÓ TOLNAI'S PROSE

The writings of Ottó Tolnai make manifest a high degree of interest and sensitivity for related arts. The most dominant in his oeuvre are the visual arts, but musical motifs also abound. The present paper examines fragments of music in two volumes: the Book of Prose (*Prózák könyve*, 1987) and in Grenadiermarsch (*Grenadírmars*, 2008). It also attempts to interpret, availing itself to the concepts and terms of music aesthetics and music theory, a musical sneeze in Újvidék Department Store, a grenadiermarsch, or contramarch, which is unrhythmical due to the warm, soft dog-skin pulled on the drum, as well as a mythical harp concert in Palics. The analysis touches on the categories of beauty and ugliness, the fuzzy borderline between noises and music, the blend of harp-traintrack-ladder, and the merchandizing of music. Referring to Tolnai's art, Gyöngyi Mikola describes the artist as a dark umbrella, through which the world can manifest itself as an aesthetic phenomenon. As the arty fat person notices the music in the department

ABSTRACTS

store, or as the spider of Deleuze notices the slightest tremblings of his web from its farthest corners, so does Ottó Tolnai notice, collect, record and convey slips of fragmentary music, trifle whiffles of the outer world.

Keywords: **Ottó Tolnai, Book of Prose, Grenadiermarsch, writing, performance, music**

Csilla UTASI

MUSIC AS A METAPHOR

(Narrative voices in the novel *A kitömött madár* (The stuffed bird) by István Domonkos)

The starting point for this study has been Arthur C. Danto's formulation of medium in his famous work *Transfiguration of the Commonplace*. Arthur C. Danto uses the term medium to refer to conventional descriptive systems that divide reality from art, and he claims that a medium can never be completely transparent, it can never pass unnoticed. Thus, the theories of mimesis do not promise a doubling of reality so much as the fact that this doubling may surmount the medium. In a novel of István Domonkos bearing the title *A kitömött madár* (The stuffed bird), there are two narrators, Mihály Skatulya, a musician, and a young man aspiring to become a writer. The author of this paper analyses these two narrative voices and draws conclusions with reference to the medial traits of the novel.

Keywords: **medium, representation, novel, metaphor, music**

167

Oszkár ROGINER

CSÁRDÁS

or the emerging of the whirl of speed

This paper is about a poem called *Csárdás* by István Domonkos. It will deal with the ever accelerating, and in the acceleration ever altering/modifying, amorphous entity named in the title. It will attempt to give an outline of the speed increasing methods, along which the poem is created, and compare these with the speed decreasing methods of the poem *Tisza* (to be found before *Csárdás* in the volume *Rátka*, so that they can be read one after the other).

ABSTRACTS

I would like to stress the anthropomorphism of *csárdás*, which, although positioned as a musical genre, is thematically manifested in the text, as well as the upward gravitating desires' scourging whirl of pursuit – along allegory-building. I track the *csárdás*'s genre marking influence in the textually increasing tempo, and its many association fields. I am interested in how this musical genre affects its own allegorisation, the ever changing spring of its metamorphoses – how can a musical genres' acoustic-, and a dance genres' motion sign appear as a literary genre' textual sign.

Keywords: *csárdás*, increasing speed, amorphous anthropomorphism, desire, metamorphosis

Hargita HORVÁTH FUTÓ

POINTS OF CONTACT BETWEEN MUSIC AND TEXT IN THE WORKS OF GION

168

(Intersections of musical motives, the bipolar world order and ethical behavior in *Testvérem, Joáb*)

In the intertextual system of relations within the text, the study focuses on the relation of music and text, looking upon intermediality as a segment of medial systems. Nándor Gion's novel bearing the title *Testvérem, Joáb* is an intermedial text connecting two mediums: text and music. In the novel, two musical motives are repeated: the songs of the boy playing the mouth-organ and British singer Tom Jones's song *Green, green grass of home*, released in 1967. The paper examines the textual functions of the two musical motives.

Keywords: intermediality, medial systems, text, music, musical motives

Julianna ISPÁNOVICS CSAPÓ

ROPE/DANCING/MUSIC

Hit songs and Sziveri poems

The poetry of János Sziveri, which abounds in intellectual and ethical subject matters, is characterized by the formal and structural features of hit songs and vaudeville songs. The ideology in the deep structure of the poems is paired up with an apparently inadequate,

ABSTRACTS

contradictory surface structure, musical genre. But the contrast is deceptive. The cultural historical background of hit songs and vaudeville songs (in what circumstances they were played and by whom), the characteristics of the two genres, and the musical attributes that they evoke, authenticate the infernal sufferings of the subjects and their grotesque dance of death.

Keywords: intellectual poetry, ethic, János Sziveri, vaudeville song, hit song, the dance of death

Erzsébet CSÁNYI

JAZZY CHORD SEQUENCES IN JEANS PROSE

In the theoretical introduction of this paper, the author explores correlations of music, speech and narrative, applying certain tenets of communication and art theory. The second part of the work examines mediality of music and its potentials in jeans prose in three novels: Ottó Tolnai's *Rovarház* (The Insect Cottage), István Domonkos's *A kitömött madár* (The Stuffed Bird) and Ivan Slammig's *Bátorságunk jobbik fele* (The Better Part of Courage). The analyses focus mainly on literary mappings of jazz-like chord sequences in the works of these eminent Hungarian and Croatian authors in Vojvodina.

Keywords: mediality, music, literature, jeans prose, jazz, Tolnai, Domonkos, Slammig

169

József FEKETE J.

THE CATHEDRAL OF THE FUGUE AND THE ACCIDENCE OF RHYMING HUMOUR

The study examines three Hungarian novels. The most voluminous of them is Péter Bálint's *Örvény és fuga* (*Swirl and fugue*), which has not fitted the main current of Hungarian literature either in 1984–1988 when it was being written, or in 1990, when it was published. The second work being examined is Csaba Szögi's *Mint ami lent van* (*Like what's down there*) (2009) and the third is Mária Vasagyi's *Pokolkerék* (*Hell wheel*) (2009), which are closer to contemporary literary discourse. All three texts define themselves as diaries, although

ABSTRACTS

none of them show distinct formal characteristics of this genre. On the other hand, all the texts have a markedly musical quality about them. The artistic language of *Örvény és Fuga* (*Swirl and fugue*) tries to grasp the maths of architecture and music, while the archaic style of *Pokolkerék* (*Hell wheel*) not only tells stories that include highly visual passages resembling revelations, but is also reminiscent of the rhythmical, rhyming prose form of ancient times. The low-style language of the narrator in *Mint ami lent van* (*Like what's down there*) is interlaced with scansion and rhyming word associations in simple sentences similar to rock lyrics, and humour popping up at unexpected places rolls funny rhymes like a word lava.

The study analyzes these phenomena from the aspects of figurativity and abstraction, as well as dramaturgy and rhythmic and melodic prosody, trying to explore in what way can epic language arch from building sentences and whole novels with a strain of music to accidental sound events resembling phonic poetry but appearing visually.

Keywords: **novel and music**

170

Natália BÚS

JUSTONEVOICE FOLLOWING IN THE TRACK OF ROUGE

A contribution to the discursive space about the female voice

From the aspect of music theory, but remaining within the realms of literary discourse, making use of the strategies of feminist deconstruction and the terms of Jacques Lacan, the paper is to demonstrate, through the examples of two music albums, *JustOneVoice* by Bea Palya and *Rouge* by Zséda, how the deconstructive-feminist and Lacanian rhetorics are able to interpret and contextualize the female voice, how they establish the economy of discourse about female representative speech.

The analysis focuses on the two above albums, which enable the operation of the conceptual and procedural system described, as well as the disclosure of the working principles of these systems.

Keywords: **desire, jouissance, jouis-sense, signifier, female voice, organic whole, margin**

MEDIÁLIS ÁTLELKESÍTÉS

Zene – beszéd – irodalom

konTEXTUS könyvek 4.

Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások

Kiadó:

Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék

A kiadásért felel:

Dr. Ljiljana Subotić dékán

Szerkesztette:

Dr. Csányi Erzsébet

Recenzensek:

Dr. Thomka Beáta

Dr. Virág Zoltán

173

Lektor és korrektor:

Buzás Márta, Németh Konc Éva

Műszaki szerkesztő:

Barna Csaba

Fedőlapterv:

Kapitány Attila

Készült az újvidéki **Dániel Print** nyomdában 2010-ben

Példányszám: 300

M E D I Á L I S Á T L E L K E S Í T É S

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Újvidék

821.0:78.01(082)

MEDIÁLIS áttekintés : zene – beszéd – irodalom / [szerkesztette Csányi Erzsébet]. – Újvidék : Bölcsészettudományi Kar : Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2010 (Újvidék : Dániel Print). – 176 str. ; 21 cm. – (Kontextus könyvek ; 4, Irodalomtudományi, médiaközi és interdiszciplináris kutatások)

Tiráž 500. – Str. 7-8: Előhang, ouverture / Csányi Erzsébet, Samu János Vilmos, Beke Ottó. – Bibliografija uz svaki rad. Summaries.

ISBN 978-86-6065-038-4

a) Теорија књижевности – Музика – Интердисциплинарни приступ – Зборници

COBISS.SR-ID 249784327

