

VERES BÁLINT

Élet(út)mű

Dukay Barnabás művészete és a zene jankélévitchi etikája

Dukay Barnabás¹ az ezredvégi magyar zeneszerzés egyik legkülönösebb alakja, aki sokirányú tevékenységével nemcsak magára vonzza az értelmezői figyelmet, de aki ennek a figyelemnek az arányában el is zárkózik az értelmezhetőség, a „feldolgozhatóság” elől. Páratlan tény, hogy a kilencvenes években úgy válhatott a legnagyobb respektusnak örvendő magyar zeneszerzők egyikévé – bizonyos körökben egyenesen guruvá –, hogy eközben nem kapcsolódott össze a neve sem valamely tekintélyt parancsoló *opus magnummal*, sem pedig jelentős intézményi pozícióval. A zeneszerzőként kivívható tisztelet persze egyébként sem az előbbieken áll nagy bukk: hiszen az emlékezetes nagy mű (hiánya) helyett

A szerző az írás elkészítése idején Kodály Zoltán-ösztöndíjban részesült. A munkához szükséges forrásanyagokhoz (kották, hangfelvételek) Gémesi Géza révén juthatott hozzá. Köszönet érte.

1 Dukay Barnabás 1950-ben született Szőnyben. Közép- és felsőfokú zenei tanulmányait előbb Győrben, majd a budapesti Zeneakadémián végezte. Komponálni Fekete Győr Istvántól és Sugár Rezsőtől tanult, 1976-ban zeneszerzésből és zeneelméletből diplomázott. Közel húsz évig a budapesti Bartók Béla Konzervatórium tanára volt, majd a kilencvenes években a Zeneakadémia főiskolai és egyetemi karán kezdett oktatni. Az Új Zenei Stúdiónak kevéssel a megalakulása után lett tagja, zeneszerzőként és előadóművészként is részt vállalva a közös munkában. Művei kivétel nélkül a kamarazene területére tartoznak, elsősorban hangszeres alkotások. 1997-ben és 2002-ben elnyerte a Soros Alapítvány Díját, 2000-ben Erkel Ferenc-díjat, 2006-ban pedig *A kútnál* című szerzeményéért Artisjus-díjat kapott. Ezt a művét a Ránki-Klukon házaspár tartja repertoárján, akikkel az utóbbi években igen gyümölcsöző munkakapcsolatba került, számos művet komponálva számukra.

nyilván az *életmű* egészét kell tekintetbe venni;² az intézményi pozícionáltságnál pedig nyilvánvalóan érdekesebb, hogy a zene megszólaltatásának intézményrendszerei (az előadóművészek, a koncert- és fesztiválszervezők, a kiadók és a zenei élet megszervezésének egyéb szereplői) hogyan prezentálják az életművet. Az esztéta nézőpontjából ez az utóbbi szempont (tehát, hogy a zene nyilvános szcénájában – nem pedig az archívumok poros gyűjteményeiben – hogyan, s miként tűnik fel Dukay zenéje) elszakíthatatlan az elsőtől (az *életmű* fogalmától), sőt, egyenesen feltétele annak: az életmű filológiailag biztosítható egészes korpusza tökéletesen irrelevánsnak és fiktívnek bizonyul az életmű ténylegesen közszemlére került részleges és esetleges, ám éppen esetlegessége miatt oly valóságos kontextualitása mellett. Ugyanakkor – és ezen a ponton az esztéta esetleg máris visszafordul, átadva a stafétát a muzikológusnak – Dukay esetében éppen itt van a bökkenő: a kulturális intézményrendszerek felületein esetlegesen felbukkanó Dukay-zene – a maga széles távlataival, örökké egy irányba mutató mozdulataival, önnön zeneképzetének úgyszólván antropológiai állandóságával – félreérthetetlenül sugallja, hogy itt nem elszigetelt művek sorozatáról, hanem organikus (vagy kifejezetten monolit) életműről van szó. Am eközben minden megszólalás mégiscsak zárványszerű marad, mert nem vezet biztosított vagy biztosítható út az egyedi „Dukay-eseménytől” a Dukay-*oeuvre* egészéhez. Az *oeuvre* mint olyan kezdettől a sejtetés állapotában leledzik, mert nem teljesülnek azok a feltételek, amelyek a zenetudóst felhatalmaznák arra, hogy itt egy definiálható életműről beszéljen. Mire is gondolok?

A Dukay-korpusz lényegében azonosíthatatlan darabok fiktív konstellációja. Azonosíthatatlan darabokról beszélek, két okból is: (1) a művek magától értetődő „azonosító jelei”, a címek nem nyújta-

2 Nem lenne igazságos, ha nem említeném itt meg Dukay *Rondino*, amely a *szívhez szól* című rövidke zongoradarabját, amelyet Wilhelm András a Soros Alkotói Díj 2002-es odaítélésékor egy korszak szimbolikus darabjának nevezett, s amely mű néhány éve névadójává vált Gémesi Géza különféle koncertprojektjeinek (*Rondino Estek*, *Rondino Fesztivál*). A csupán néhány perces, egyszerre banális és egyszerre az ivesi egzisztencialista szimbolizmust (*The Unanswered Question*) idéző darabocska azért is jelenthetett oly sokat egy zeneszerzői generáció számára, mert eredeti ajánlásában megnevezi azt a két forrást, amely – látszólagos idegenségük ellenére – egy kortársi észjárás közös nevezője lehetett: Anton Webern és Joseph Haydn munkásságát. Álljon itt kommentár nélkül a szerző saját „poétikus programnyilatkozata”, amely eredetileg ehhez a darabhoz tartozott, s nyomtatásban most jelenik meg először (a szerző szíves közlése):

Rondino, amely a szívhez szól – Mit lehet erről írni?

*Azt, ami hallatszik – hogy ugyanaz elhangzik többször – vagy – hogy minden rövid, illetve.....?
Fontos, esetleg lényeges ez? Talán igen.*

*Netán azt – hogy mit jelent a szív – vagy – hogy emögött.....?
Hisz en azt úgyis mindenki tudja. Talán nem?*

*Az ölelés az ébrenlét az álom, a nyugalom a virrasztás.
A csend összekapcsol vagy elválaszt? A csend összekapcsol vagy elválaszt. Talán.....*

nak kellő biztonságot, hiszen a komponista számos esetben új címmel látta el műveit (ez néha összekapcsolódik a zenei szövet revíziójával is, de nem föltétlenül); (2) a műveknek nincsen kottakiadása, amely kielégítően azonosíthatóvá tenné az egyes „Dukay-eseményeket”. (A kottakiadás hiánya semmiképp sem technikai vagy finansziális problémán alapul, hanem kifejezetten a szerző elzárkózásán.) Lévén, hogy az egyes daraboknak nem létezik a kottakiadás gyakorlatának megfelelő definitív változata, az életmű mint opuslista egységét a fikció indexe legalábbis relatív érvényűvé teszi (csak példa gyanánt: egy a szerző által 2004-ben ellenjegyzett, ám publikussá nem tett műjegyzék 2006-ban már érvényét veszítettnek minősült!³ Az 1990-ben a Hungarotonnál megjelent szerzői bakelitlemeze kapcsán alkalmasint úgyszintén az „érvénytelen” kitételt használja⁴).

Dukay nemcsak a túldimenzionáltnak tűnő címadások vonatkozásában árulja el, mennyire másképp gondolkodik a zenemű (az *opus*) fogalmáról és jelentőségéről, mint ahogyan azt a filológiaiag fundált zenetudomány és legnagyobb részben a huszadik századi zeneszerzői praxis is reánk hagyományozta, de erről árulkodik egyetlen teljes értékűnek tekinthető szerzői CD-je is.⁵ A *mélység színén* című album ugyanis elsősorban egy lenyűgözően szép lemez, s csak másodsorban szerzői opusok szekvenciája. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a lemezen szereplő alkotások ilyen-olyan retorikai-kontextuális-asszociatív-stb. viszonyban állnak egymással (hiszen ez minden minimálisan megkoncipiált lemezre igaz), hanem arról, hogy Dukay itt a lemezt nem mint egyszerű neutrális hordozó-médiomot veszi tekintetbe, hanem mint önálló műfajt (ami elsősorban is bizonyos időkeretek és bizonyos hallgatói szituációk vonatkozásában jut érvényre). Nemcsak az a körülmény demonstrálja az *opus* eszméjével szemben kijátszott lemez (avagy komponált program – lásd Kurtágnál⁶) műfajának előnyben részesítését, hogy Dukay – „pazarló” módon – négy változatban is szerepelteti rajta a *Lebegő pára a mélység színén* című kompozíciót, hanem még inkább az, hogy az egyes darabokat megkomponált csendek választják el egymástól – vagyis inkább kötik őket egyetlen *lebegés* tartamához. Eppen azt a kétértelműséget hagyja nyitva így, amivel „programnyilatkozatát” is zárta: „A csend összekapcsol vagy elválaszt? A csend összekapcsol vagy elválaszt. Talán.....”

3 Dukay egyik kutatója, Szitha Tünde közlése.

4 A komponista szíves közlése 2004-ből. Megismételt beszélgetésünk alkalmával, 2006-ban már nem erősíti meg ezt a nyilatkozatot, s a lemezt – ezúttal megengedőbb modorban – korlátozott érvényességűnek tekinti.

5 *Over the face of the deep*, Budapest Music Center Records, BMC CD 052, 2001. Ezen a lemezen kívül csak itt-ott bukkanhatunk egy-egy Dukay-darabra többszerzős lemezekon:

Matuz István, *The New Flute*, Hungaroton HCD 31526, 1992.

New Music Studio, *Joint works of contemporary Hungarian composers from the 1970's*, Budapest Music Center Records, BMC CD 116, 2005.

Liszt Ferenc Kamarazenekar, *Les Mystères de la Naissance*, Hungaroton HCD 31766, 1999.

6 Pl. Kurtág György: *Portraitkonzert*, Salzburg, 1993. augusztus 10., Col Legno WWE 2CD 31870, 1994.

Dukay szerzői lemeze nem kedvez a szakértői olvasatnak, hiszen egy ontológiailag jól bebiztosított entitás: az *opus* autonóm minőségével a hanglemez heteronóm és bizonytalanul definiálható minőségkomplexumát szegezi szembe, rájátszva a „reprodukálható művészet korának” (W. Benjamin) ama laikus (vagyis inkább: fenomenologikus) zenehallgatói beállítottságára, amely a zenével elsősorban mint elébe adódó *kompozítummal*, nem pedig mint zárt és különálló opusok kapcsolási sorával találkozunk.⁷

Ha a filológiai biztosíthatóság hiánya bizonytalanságot is szül az egyes művek és az egész életmű jól-definiálhatóságát illetően, azért – ahogyan Bruckner esetében sem – nem kell mindjárt kétségbe vonnunk, hogy itt olyasmivel állunk szemben, mint *műalkotás* és *életmű*. Ezt botorság is lenne tagadni, ám most mégis elsősorban azokra az impulzusokra szeretnék figyelni, amelyek a definiálhatóság ellenében hatnak és amelyek bizonytalanná tesznek – kíváncsián várva, hova is vezet majd ez a tapasztalat.

Kár lenne például figyelmetlenül elhaladni ama körülmény mellett, hogy Dukay szántsándékkal eltünteteti az életmű kronológiájának nyomait (nem meghamisítja, mint feltételezések szerint Ives, aki visszadátumozta a műveket;⁸ hanem egyszerűen *nem* dátumozza). A nagyjából két tucat ismertté vált kompozíció (ilyen-olyan aktualitású) szerzői kéziratain alig egy-két esetben szerepel a keletkezés idejének feltüntetése. Az *életműre* vonatkozó klasszikus zenetudományi alap kutatások – amelyek a filológiai és kronológiai/biográfiai adatok konkordanciáját nyújtják – már a kezdet kezdetén sajátos problémákkal néznek szembe.

Vajon miért törli el Dukay az alkotófolyamat időbeli kibomlásának nyomait? Talán azért, hogy ellehetetlenítse az egyes „Dukay-események” olyan interpretációját, amely ahelyett, hogy ráhangolódna az adott esemény sajátos/megismételhetetlen tartamára, inkább disztanciát kívánna tartani attól, s az adott eseményt mindig egy másiktól (például a korábbi művekből, a szerzői fejlődés „tendenciájából” stb.) szeretné magyarázni. Az ilyen „tendenciózus” interpretáció a *belemerülés* (vagy *együtt-lebegés*) játékát mindig kiváltja a reflexióval, ami mindig azt jelenti: „egy lépést hátra lépek”.

Mondhatnánk tehát azt, hogy Dukay a dátum, a személyes körülmények, a technikai-kompozitorikus elképzelések, végső soron pedig az uniformizált és definiáló kottakiadás közreadásának megtagadásával a mindenkori művészettörténeti beállítottság implicit kritikáját gyakorolja, s egy a történeti tudat uralma alól feloldott elidőzést ajánl, amely radikálisan az *eseményként* értett műnél tartózkodik, s maradéktalanul feloldódik benne. Ha viszont így állna a helyzet, akkor miért nem szolgál biztonságosan identifikálható művekkel, miért nem „engedi el” őket?

7 Vö. Hans-Klaus Jungheinrich: Michelle Makarski: Caoine – egy „megkomponált” hangverseny, *Pannonhalmi Szemle*, 2006/4. Veres Bálint fordítása.

8 Vö. Carol K. Baron: Dating Charles Ives's Music: Facts and Fictions, in *Perspectives of New Music*, vol. 28, 1990, 20-57.

Határozott válasz és bizonyítás helyett csak egy értelmezési javaslattal szolgálhatok. Úgy vélem, akkor világíthatjuk meg a leg-átfogóbban a Dukay-jelenség jelenlegi állását, és akkor kell a legkevésbé figyelmen kívül hagynunk bizonyos körülményeket, ha a *work-in-progress* mintájára bevezetjük az *oeuvre-in-progress* fogalmát. De mondunk-e ezzel bármi újdonságot? Nem volt-e mindig minden életmű – a lezárulás pontjáig, és egy bizonyos értelemben azon túl is – *oeuvre-in-progress*? Az volt, ám Dukay esetében egy kicsit mégis más a helyzet (jöllehet korántsem példátlan). Arról van szó, hogy amíg a hagyományos értelemben vett életmű nem más, mint a szerző *hátrahagyott* műveinek összessége, addig Dukay folyamatosan *előre-küldi*, maga előtt terelgeti az életmű korpuszát.

Dukay tevékenysége kapcsán „mű” és „életmű” fogalmi összefüggéseinek két végpontjára kell rámutatnunk, amely végpontok a közbülső fokozatok széles skáláját határolják. Egyfelől ott van az „összegyűjtött/fennmaradt művek” halmaza, jóllehet az életmű mint *hagyaték* neutrális fogalmába már nagyon korán bebocsátást kér az *értékelés* mozzanata, amely egyfajta belső kánont állapít meg: elkülöníti egymástól a figyelembe veendő *item*eket és a resztlit (lásd az opus-számmal megőrzött művek és az ugyanazon alkotó által írott opus-szám nélküli alkalmi stb. darabok elválasztását); továbbá arra is van példa bőven, amikor egy alkotó pályája folyamán – tudatosan vagy öntudatlanul – bizonyos feladatokat/feladategyütteseket tűz ki maga elé, tudatában lévén annak: ezzel életműve egy-egy új fejezetét nyitja meg;⁹ aztán ott van az a jól ismert jelenség, hogy – főként az alkotópálya alkonyán – a szerző revíziókat eszközöl addigi munkásságán, mert már kikristályosodott vízióval rendelkezik önnön életművét illetően és maga is fenntartás nélkül elhiszi az *ultima manus* mítoszát.¹⁰

Dukay, úgy tűnik, nemcsak fejezeteket jelöl ki önmagának az életműben, és nemcsak revizionista készletések hajtják, hanem – túlmenve mindezen – mintha elsősorban az lenne alkotói munkája legfőbb gondja, ami máskülönben mégiscsak szekunder jelentőségű szokott lenni: ti. az *oeuvre* primátusa az *opus*szal szemben. Nem mintha a *textus* létrehozása nem lenne elemi kihívás a számára komponistaként,¹¹ ám művészként (e minőségében nagyon is tisztában van azzal a közeggel, amit George Dickie az „art circle” kifejezéssel illetett,¹² s amit leegyszerűsítve a „művészet piacának” nevezhetnénk) elsősorban mégsem a *textus*, hanem a részleteiben megkomponált arculatú és művészileg meghatározott minőségű összefüggésekkel felruházott *kontextus* megalkotásában érdekelt. Ez

9 Vö. pl. Sólyom György: *Kérdések és válaszok. Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában*, Akkord, Budapest, 2000.

10 Vö. Wilhelm András: Az utolsó kézjegy mítosza, *Muzsika*, 1994/8, 18-21.

11 Különböző interjúkban nem győzi ismételtetni, hogy az egyes műveket mennyire más és más „játékszabályok” megkonstruálása révén hozza létre. S valóban, egy szoros olvasat – amire itt most nincs helyünk – megmutathatná, hogy a hangzásbeli minőségek és egyfajta átfogó alkotói szemlélet homogenitása ellenére az egyes darabok mennyire különféle formaszabályokat követnek.

12 George Dickie: *The Art Circle*, Haven, 1984.

a radikális kontextualitás nem a posztmodern idézet-tengerek közül való, hiszen a *kontextus* Dukay esetében mindenekelőtt nem más, mint a befelé növekvő és totalizálódó életmű alakulóban lévő szövevéde, ami – s erre már nagyon sokan rámutattak¹³ – közvetlenül alig-alig érintkezik kortárs, avagy modern fejleményekkel, s legfeljebb párhuzamok jellemzik.

Az *oeuvre-in-progress* itt előadott gondolatát erősíti az a tény is, hogy életművével kapcsolatos revíziói a legdrasztikusabb módon nem az egyes partitúrák átírásában mutatkoznak meg, hanem a *par excellence* kontextusképző és -pozicionáló alkotói eszköz: a címek leváltásaiban. Bár a váltások nem feltétlenül datálhatók, a sorrendiség révén a kronológiai mozzanat itt mégis visszalopja magát. Tanulságokkal szolgál, ha végigtekintünk azon a képen, amely a címek alakulását és a jelenlegi (a szerző számára ma már véglegesnek tekinthető¹⁴) állapotot tükrözi:¹⁵

- I. [plusz alfa] → [Szólószonáta] → A kő lobogó lángja
- III. [J] → A lenyugvó Naphoz
- IV. [0] → [quadrum] → [A holdhoz] → A változó Holdhoz
- V. [12/12] → A rejtőző Földhöz
- VI. [In memoriam Lucretii] → Kiszáradt kút a nedves holdfényben
- VII. [par hasard] → [Duo] → [Régi út az őszi alkonyatban] → Elhagyott ösvény a ködös messzeség felé
- VIII. Rondino, amely a szívhez szól
- IX. [Rameau liliomai] → Porszem és vízcsepp a lilium szirmán
– hajnali változat
– alkonyati változat
- XI. [Duetto de la mémoire de Richard Coeur de Lion] → Láthatatlan tűz a téli éjszakában
– a belső csend prelúdiuma
Láthatatlan tűz a téli éjszakában
– a belső világosság prelúdiuma
- XII. Szimfóniák az éjféle Naphoz
- XIII. ..., mint a Nap

13 Szitha Tünde: A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről, *Muzsika*, 2002/8, 36.; uő.: Ars és Techné – enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel, *Muzsika*, 1999/8, 34-39.; Dolinszky Miklós: Metamorfózis, katarzis nélkül, *Muzsika*, 1999/8, 40-41.; Hollós Máté: Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben, Akkord, Budapest, 1997, 17-21.

14 Dukay Barnabás szíves közlése.

15 Az alábbi lista sem nem teljes, sem nem tökéletesen pontos, mindazonáltal a szerző által számomra 2007 januárjában készített töredékes műjegyzéken alapul. A számozás Dukaytól származik, a szögletes zárójelbe tett címek az adott mű korábbi címváltozatait jelzik. Ez utóbbi momentum feltüntetése lényegében ellentétes a szerző szándékaival, aki a maga részéről nem kívánja, hogy a művek címeinek genealógiája köztudomásúvá váljon. A jelen írás szerzője tehát a komponista szándékának ellenére nyomozott utána néhány műcím alakulástörténetének, mert arra szeretne rávilágítani, ahogyan a korábban összefüggéstelen és esetleges címadás fokozatosan a címek összefüggő, egymást erősítő és megvilágító „családfájává” alakult.

- XIV. [Hangszeres motetta – Várkonyi Nándor emlékére] → ..., mint sziklák között a szél
- XV. [Az alkonyathoz] → Fölizzás a tüzekben
- XVI. Tükröződés a vizekben
- XVIII. Harmat csillogása az elmosódó lábnyomokban
- XIX. Lebegő pára a mélység színén
- reggeli változat antifóna
 - déli változat monódia
 - esti változat motetta
 - reggeli változat concordia
 - déli változat hangszeres monódia
 - esti változat hangszeres motetta
 - a hűvös alkonyati áramlatokban
 - a kavargó esti szelekben
 - a mozdulatlan éjszakai levegőben, hogy idő nem lesz többé

Dukay számára az életmű, mint megfoghatatlan, mégis elsőrendű alkotói gond, mint egy birtokolt, de mégsem belátott vízió már a kezdetektől jelen van. Egy Dolinszky Miklóssal folytatott beszélgetésben a művei „technikai és szellemi hátterét”, átfogó talapzatát firtató kérdésre első közelítésben nagyon lakonikusan, művei címével válaszolt:¹⁶ *„Nézd. Van három darabom a legkorábbiak között, amelyeknek címe: A lenyugvó Naphoz, áldozati zene; A változó Holdhoz, áldozati zene; A rejtőző Földhöz, hang és/vagy fényáldozat. Ezzel [a kérdés] szellemi részére válaszoltam. Ha valaki megérti, az megérti.”* Második közelítésben egy kicsit beljebb is enged műhelyébe: *„Amikor ezek születtek, a mai címek még nem léteztek. Nem voltam tudatában az utannak, csak vizionáriusan. Látomásaim voltak arról, amikből később címek formálódtak. Nem a vizuális-kozmikus tárgyakról, hanem valami sokkal megfoghatatlanabbról, melyeket ezekkel a kozmikus entitásokkal lehet fedésbe hozni. De akkor még nem értettem, mi a fene is az, amit én tapasztalok. Sokat kellett tanulni, amíg szép lassan leesett, miről is van szó, a címek is szép lassan kezdtek a helyükre kerülni. A címek általában természeti jelenségeket jelölnek, de persze nem azokról szólnak. Ez egy szimbólumvilág, annak a spirituális útnak a szimbólumai, amelyet az ember követ.”*

Az *oeuvre-in-progress* tehát egy olyan szimbólumvilág szövedéke, egy olyan önálló – a valóságos történelem valóságos textusaival keveredni nem kívánó – *kontextus*, amely „fedésbe kerül” a „kozmi- kus entitásokkal”. Ugyanaz a végtelen Könyv, amelyről Mallarmé álmodott: magában-álló szövedék, ami mintegy a világ szubsztitúci- ója. Pontosan úgy, ahogyan Schopenhauer gondolta, s éppen a zenéről: lévén, hogy ez nem más, mint az akarat *másik* objektívációja, a világ *mint képzet* Másikja, avagy párhuzamosa, ami akkor is létez- hetne, ha világ nem volna.

Mielőtt végképp elmerülnénk a romantikus misztika mélyára- mában, s Dukayt elhelyeznénk a hermetikus hagyomány egyik

16 Dolinszky Miklós: *Időrengés*, Osiris, Budapest, 2004, 99. skk.

fiókjában, ajánlatos odahallgatnunk a mondandójából (és aki ismeri, tudja, zenéjéből és egész lényéből) áradó másik impulzusra is, amit az idézett helyen egyetlen szócska jelez: az „út”.

Út az, amit járni kell. Az alkotás minden szintjén útról van szó: *work-in-progress*, *oeuvre-in-progress*. Valami „kihordandó”, ami „még úton van”. Csakhogy – és itt következik az újabb határpont – amíg a műalkotás kihordása finalizálható, az alkotó egy adott ponton nem hordja tovább, és pontot rak az i-re (hogy majd az interpretációban meginduljon egy újabb kihordás, most már a befogadók részéről), addig az *oeuvre* ilyenformán kihordhatatlan, mert az életútnak nincs olyan pontja, ahol le tudna válni róla az életmű. Dukay Barnabás azzal, hogy ilyen kérlelhetetlenül fedésbe hozza a művet és az utat, mintha csak szánt szándékkal válságba kívánná sodorni a zene *mint önmagából zárt műveket kiválasztó és azokat egy ökonomiai rendszerben cirkuláltató kulturális működés* megkérdőjelezetlen ontológiáját. Mert az egyes művek identitását elmosó, a kontextus elsőségét tanúsító *oeuvre-in-progress* úgyszólván megsemmisíti azt az igyekezetet, hogy a zeneműről mint olyanról állítható legyen valami is. Dukay számára ugyanis az „út” nem geográfiaileg érdekes: tehát nem a tagolás és az egyes szakaszok leírása-jellemzése értelmében; hanem az „út” az ő számára elsősorban a járás „hogyan”-jaként jön számításba. Nem az a lényeges, hogy úton van – mindannyian úton vagyunk –, hanem az, hogy az út milyen ritmust kínál fel a járás számára, s hogy a járás hozzá tudja-e magát igazítani az út lejtéséhez.

Egy másfajta diskurzusba átemelve a problémát azt is mondhatnám, hogy Dukay alkotóként/utazóként lényegében érzéketlen a „Mi a zene?” évezredes ontológiai kérdésére, mert számára a „Hogyan?” (egészen pontosan a „hogyan zenéljek”? = „hogyan éljek?”) kérdése minden további kérdezősködést eltorlaszol. És a „hogyan” kérdés hangsúlyossága egyúttal a hermetizmusba forduló karaktert is visszavonja, mert – ahogyan Dolinszky fogalmaz szép esszéjében – ez a zene úgy ragadja meg a figyelmet, hogy „a világot nem kirekesztem figyelmemből, hanem éppen kinyílok felé... Anélkül, hogy kilépne eszköztárának minimalizmusából, ez a zene a figyelem középpontjából önmagát szép fokozatosan kiemeli, és azt vonja a helyére, aki befogadja. Metamorfózis ez, de katarzis nélkül. A mű lebontja magát, de nem a centrum nélküli létmód mellérendelő kapcsolatainak, hanem éppen az eredeti hierarchia helyreállításának jegyében, azért tehát, hogy önmaga hitelességét a szerzői etikában alapozza meg.”¹⁷

Etikáról van tehát szó, még ha semmiképp sem holmi morál-vagy normatív etika értelmében, hanem egyszerűen úgy, hogy a „mi az, amit létre kell hozzak?” zeneszerzői kérdését meghaladhatatlanul elállja a „mit művelek tulajdonképpen, amikor zenélek/zenét hallgatok?” etikai kérdése, amely a „mű” és „művelni” eredeti összetartozására emlékeztet a „magamat valahogyan tartani a [zeneszerzői/zenehallgatói] úton” kontextusában.

Az etikai kérdés felmerülése holtpontra juttatja az ontológiai kérdezősködést, amely az egész modern zenetudomány és zeneértés

17 Dolinszky Miklós: Metamorfózis, katarzis nélkül, *Muzsika*, 1999/8, 40-41.

hajtóereje, ám ezen a holtponton átfordulva korántsem jutunk valami légüres térbe, hanem inkább ama pre-ontológiai szituációba érkezhetünk vissza, amely a görög zenei gondolkodás kezdeteinél még áthatóan jelen volt,¹⁸ s amelyre a huszadik században Vladimir Jankélévitch emlékeztetett oly erőteljesen.¹⁹ Jankélévitch számára elsősorban az az érdekes, hogy mi történik olyankor, amikor a zene esete forog fenn. Hogy miféle energiaáramnak leszünk ilyenkor a részesei, hogyan működik ez az áram bennünk. Jankélévitch számára a zene csupa ellentmondás: kifejező és kifejezéstelen, ledér és halálosan komoly, mélyreható és felületes, jelentésteli és jelentés nélküli. Orfeusz kozmikus erőket megmozgató gyógyító dala és a szirének démonikus és démonizáló csábéneke. S bár a zene ilyen redukálhatatlan ellentmondásokkal telve megfejthetetlen ontológiájú – mégis, hatalmat gyakorol az időben, amely egyetlen dimenziója.

„Hogy is ne gyakorolna hatalmat?” – tenné hozzá Jankélévitch egyik kései vitapartner, Jacques Derrida. A zenében és a zene által felmerülő ellentmondások ütközéspontja ugyanis nem más, mint az ember etikai szituációja, ami arra kényszerít, hogy valamiféle döntésre vigyük a dolgot. „Az etika éppen ott kezdődik, ahol nem tudod, mit is tegyél, ahol a tudás és a tett között szakadék nyílik, és a tiéd a felelősség, hogy bevezess egy új, addig nem létező szabályt”²⁰ – Derrida számára az etika lényegében improvizáció, s ezzel máris jeleztük, mennyire nem távolodtunk el a zene témájától.

Lord Shaftesbury 1774-es etikai értekezésében az embereket különböző húros hangszerekhez hasonlítja, amelyeket állandóan környékez a lehangoltság vagy a túlfeszítettség veszélye.²¹ Jankélévitch zenefelfogásával nagyon hatásosan összhangba hozható ez a metafora, ha komolyan vesszük azt a belátását, hogy abban a történésben, amit zenének hívhatunk, elsősorban nem az emberkéz alkotta instrumentumok (fa- és bőrszerkezetek, membránok) játszzák a főszerepet, hanem maga az ember bizonyul a muzsika hangszerének. Az ember, aki a zenét meghallva mintegy totális membránná, avagy húrozattá változik – akarja vagy nem akarja –, játszik rajta a zene, megrezgeti testét-lelkét, dinamizálja az önmagához való viszonyát. Jankélévitch hangsúlyossá teszi, hogy a zene

18 Az antik görögség *musikéjének* (azaz tánc-zene-logosz egységének) etikai dimenziójáról, a *kettősség* alapvető tapasztalatáról figyelemre méltó történeti rálátással értekeznek: Victoria Wohl: *Dirty Dancing: Xenophon's Symposium*, in: *Music and the Muses: The Culture of 'Mousiké' in the Classical Athenian City*, ed. Penelope Murray and Peter Wilson, Oxford University Press, 2004, 337-363. A zene a görögség számára a legegységesebb módon az éthosz kérdésköréhez kapcsolódott. Az antik zene-etika rövid eszmétörténeti összefoglalását lásd Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története*, Kávé Kiadó, 2000, 23-52.

19 Kiemelném itt 1961-es *La Musique et l'Ineffable* című könyvét, amelynek aktualitásáról sokat elárul friss angol fordításának ténye, ami a zenefilozófus, Carolyn Abbate munkája. (Vladimir Jankélévitch: *Music and the ineffable*, Princeton University Press, 2003.)

20 Following Theory: Jacques Derrida, in Michael Payne, John Schad [eds.]: *Life After. Theory*, Continuum, London – New York, 2003, 30. skk.

21 Shaftesbury: *Értekezés az erényről és az érdemről*, Kossuth, Budapest, 1994, 67. skk. Aniot Judit fordítása.

olyan fenomén, amely elől nem lehet elzárkózni.²² És éppen ezzel magyarázza azt a fatális törést is, amely a zene eredendő etikai diskurzusát az ontológia pályájára terelte át.

A zene tagadhatatlan átlényegítő/bódító/örjítő hatását Jankélévitch szerint a görögség a zene primordiális fenomenének tekinti, nem pedig holmi származékos minőségének, aminek vagy fennáll az esete, vagy nem. (Derrida az „etikai szituáció” állapotát másként az „örület” szavával jelzi, hiszen mi más lenne az örület, mint amikor két redukálhatatlan, egymással vetélkedő készlet kergeti az embert az örületbe?²³) A zenének ez a folytonos etikai holtpontra juttató működése (amit ma oly ritkán tapasztalunk²⁴) szélsőséges válaszokat (a teljes és tiszta elutasítást éppúgy, mint a korlátlan elfogadást) és a bizalom/bizalmatlanság végtelen (örökösen egymásba átcsapó) fokozatait egyaránt előidézheti. Jankélévitch a zene kettősségét a *charm* kifejezésében egyesíti, ami egyként lehet báj és kellem (*grácia* – azaz a kegyelem kiáradása²⁵), de romboló igézet is (*charlatanie*).

Ennek az ellentmondásnak a feloldására, ha nem is sietve, már az antik gondolkodás kísérletet tett. Platón még megőrizte a feszültséget, egyszerűen csak amellett érvelt, hogy a zene jelenségét standardizálni/korlátozni kell, mert az állam számára a zenének csak az orpheuszi oldala épületes. A (püthagoraszi hagyományokra is hivatkozó) platonizmus azonban továbbment és a zene etikai kihívását egy ontológiai probléma megnyitásával hallgattatta el: különválasztotta ugyanis a zene érzéki és érzékfeletti szintjét, s egyúttal feltette az esszencialitás kérdését: ti. hogy hol is keresendő a zene lényegi önmagasága, vajon a hangzó fenoménben, vagy inkább a *musziké* absztrakt (avagy kozmikus?) mezején?

Az ontológiai kérdés bevezetése nemcsak az etikai beállítottság leváltását jelentette, de egyúttal új feladatot is tűzött ki a zene (Platónnál még nagyon mást jelentő) kritikája számára: hermeneutikai ingázást az empirikus és az ideális síkok között.²⁶ Jankélévitch szerint ez a hermeneutikai ingázás (a hangzó reáliák „szellemi desif-

22 Ugyanerre figyelmeztet Thrasybulos Georgiades is, mondván: „szemhéjaink vannak, ám nincsenek fülhéjaink”. (Uő: *Nennen und Erklären – Die Zeit als Logos*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1985, 52. skk.)

23 *Life. After. Theory*, i. m. 35. skk.

24 De nem csak ma, már Seneca sem érzekelte, hogy a mértannak és a zenének bármi köze is lenne az etikához. (Vö. *Erkölcsei levelek*, II. kötet, XIII. könyv, Harmadik levél, Franklin Társulat, Budapest, 1906, 62. Barcza József fordítása.)

25 Walter Wiora: *Lex és gratia a zenében*, in *Pannonhalmi Szemle*, 1999/4, 64-76. Dolinszky Miklós és Czagány Zsuzsa fordítása.

26 A művészet etikumának elhomályosulására egy váratlan helyen – kimondva-kimondatlanul Lukácsal polemizálva – Max Weber is utal: „A műalkotások létezése adott tény az esztétika számára, [ami] azt igyekszik tisztázni, milyen feltételek mellett következik be ez a tényállás. De nem veti fel azt a kérdést, hogy a művészet birodalma netán nem az ördögi gyönyörűség birodalma-e, egy e világi birodalom, amely ezért legmélyebb lényegét tekintve istenellenes, és mélyen arisztokratikus szellemisége miatt felebarát-ellenes. [Az esztétika] nem kérdezi tehát, *legyenek-e* műalkotások.” (Max Weber: *A tudomány mint hivatás*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2004, 34. Glavina Zsuzsa fordítása)

rírozása”²⁷) a térszerűség/látványszerűség hamis képzetében tévelyeg.²⁸ A zene ugyanis az ő számára kizárólagosan valami időbeli, sőt „az idő fioriturája”,²⁹ olyan működés, amely nem előzetes megfontolások és tervezetek szerint megy végbe, hanem improvizatív, tett és tudás, *essentia* és *existentia*, lét és létesülés egységében.³⁰ Az improvizáció eseménye – amely e szerint nem a zenélés egy szélső esete, hanem lehetőségfeltétele – nem elemezhető, nem megragadható: a pszichológikus vagy antropológiai kutatás az előzményeivel foglalkozhat, a deskripció és az analízis pedig a következményeivel (ami maga a mű), ám az „előtt” és az „után” közötti kritikus pillanat megragadhatatlan – mert az etika területére tartozik.³¹

*

Dukay Barnabás – bár természetesen semmi módon sem kapcsolódik közvetlenül Jankélévitch életművéhez – tanítóként/guruként, zeneszerzőként és előadóművészként is hangsúlyossá teszi a zene fent előadott etikai jellegét. Alkotóként Dukay számára az etikai szituáció mindenekelőtt úgy jelentkezik, mint a zenei tradícióból érkező impulzusok heterogén, redukálhatatlanul különmemű és egymással vetekedő erőire való kihegyezettség és egy végső soron megindokolhatatlan, mégis felelősséget vállaló, nagyon markáns elhatározottság bizonyos tradíciók mellett, és bizonyos tradíciók ellenében. Dukay lényegében elutasítja a Haydn és Webern közötti nyugati zene egészét, nem mintha érzéketlen lenne ennek a zenének az erejére, hanem éppen azért, mert oly érzékeny rá. Előadásainak, interjúinak gyakori példája Mozart, akit láthatólag csodál, ám akiben mégiscsak a zene hanyatlását látja. Mert Mozarttal a zene rátér a kifejezés, Dukay szóhasználatában a „romantika” útjára, s kozmikus származását feledve az individuum ünnepévé válik. Mindez elsősorban nem stílus-kérdés, s Dukay semmiképp sem ízlés-problémaként kezeli, hanem a zene etikai vonatkozásainak virtualizálódásaként. Dukay – a kései Liszt, valamint Satie nyomvonalát követve – mindenekelőtt arra kíváncsi, miképpen lehetnének megint járatosak a zene kozmikus-személytelen (vagy inkább személyen túli?) kifejezéstelenségében, amely az éthosz-karakter újbóli érvényre jutásának garanciája lehet. „Járatossá válni”, „gyakorlottnak lenni”, ez görögül úgy hangzik: *aszkeó*. Eszerint a zeneszerzés valami aszketikus magatartás, a keresés és találás begyakorlása, amely „megfelelő” éthosz-impulzusokat keres, illetve azokra hallgat. Démonológia/angelológia? Ezt már nem dönti el helyettünk.

De nemcsak a hallgatót kívánja az etikai szituációba sodorni, hanem gyakran az előadót is. (Primer tapasztalatok alapján teszi ezt,

27 Jankélévitch, *Music and Ontology*, i. m. 9-15.

28 Vö. még Ernst Kurth: Zenepszichológia. Energia, tér, anyag, in *Vulgo*, 2005/1-2, 160-185. Major Enikő fordítása.

29 Jankélévitch: *Serious and frivolous, deep and superficial. Musical ambiguity*, i. m. 64-71.

30 Uo., *The illusion of Expression*, 25-29.

31 Uo., *Divine inconsistency. The invisible city of Kitezh*, 98-104.

hiszen Dukay a mai magyar zeneszerzők valószínűleg legnagyobb, de mindenképpen legaktívabb improvizátora. Improvizációi bármilyen stílusokat és bármekkora időtartamokat képesek felölelni, s csak látszólagos ellentmondásuk, hogy nélkülözik komponált műveinek kifejezéstelen karakterét. A kifejezéstelenséget itt ugyanis egyfajta maszk-szerűség biztosítja, ami látszólag a kifejezés erőssége, valójában mozdulatlanra vált expresszió.³² A kifejezéstelenség és alany-nélküliség éthoszában fogant kompozíciók meglepően bővelkednek az improvizativitás különféle jegyeiben. Mindenekelőtt arról van szó, hogy a mégoly szigorúan megkoncipiált időstruktúrák, kabbalisztikus arányrendszerek és algoritmikus textuális szerkezetek ellenére a művek szukcesszív lefolyását úgy halljuk, mintha minden egyes hang ott-és-akkor születne meg. Elsőrangú példa a jelenleg *Elhagyott ösvény a ködös messzeség felé* címen futó darab, amely – bár a legszigorúbban követ egy exponenciálisan növekvő tartam-struktúrát – a szó szoros értelmében „végeláthatatlan”. A közel félórás kompozícióban a kisebb-nagyobb szünetekkel, illetve levegővételekkel komplementer viszonyban megszólaló egyes hangok vagy hangcsoportok nem állnak egymással retorikai viszonyban, nem úzik egymást szükségszerűen bizonyos irányokba, a kifejezés úgyszólván „egy helyben áll”. A globális szinten megvalósított kifejezéstelenség annál is figyelemre méltóbb, minthogy a mikro-szkopikus szint ezt nem támasztja alá, hanem éppenséggel ellenpontozza. Az egyre-másra feltűnő hangcsoportok, amelyeket megkomponált csendek tagolnak, apró láncreakciókként szólalnak meg. Rendkívüli kihívást jelent az előadók számára az a feladat, hogy az aprócska láncreakciókban felszikkázó energia ellenére mindvégig a kifejezéstelenség alapvető tartamában legyenek képesek megmaradni. Mert ennek a szinte hieratikus zenének az előadói esztétikájában, úgy tűnik, nem annyira a létrehozás/átalakítás, mint inkább a benne maradás a kulcskérdése.

Mіндеzen túl az improvizáció nemcsak efféle illúzió-szerű módon, hanem gyakran a legkonkrétabb feladatként jelenik meg a darabokban: a notáció számos esetben döntéshelyzet elé állítja a játékost, bináris vagy opcionális választások, avagy egyszerűen csak a *molto rubato* megvalósításának feladata elé (kamarazene esetében ez persze egyáltalán nem „egyszerű”).³³ Dukay önnön notációs gyakorlatát a Beethoven és Cage neveivel jelezhető szélső pontok közé

32 Az *inexpresszivitás* és a maszk témájához is kiváló adalékokkal szolgál Jankélévitch (*Expressing Nothing Whatsoever. Affected Indifference*, i. m. 42-45.)

33 A jelenleg *A változó Holdhoz* címen ismert alkotásban bizonyos hangok megszólaltatásának realizálásáról vagy mellőzéséről az előadó dönt. A *Lebegő pára a mélység színén – esti változatában* bizonyos helyeken hangpárok közül kell a négy előadó mindegyikének egy-egy hangot választania, miközben az együttes játékban a *molto rubato* igénye is érvényesül. A Várkonyi Nándor emlékére komponált ..., mint sziklák között a szélben a karmester dönthet a mű három szekciójának előadási sorrendjéről. A *Kiszáradt kút a nedves holdfényben* című darabban 9 x 9, azaz 81 változat közül választhatnak az előadók. (Dukay kabbalisztikájáról bővebben lásd: Földes Imre: *Metszet* '96, III., Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel, *Parlando*, 2000/1., 12-23.)

helyezi, ami első ránézésre túlzottan elnagyolt, túl általános pozícionálás. Mire is gondolhat pontosabban? Valószínűleg arra, hogy amíg Beethoven előadása esetében a kotta szinte minden felelősséget magára vállal és csak a hűség problémáját veti fel (akkor vagyok-e hűségesebb Beethovenhez, ha szabályszerűen követem a kotta utasításait, avagy ezzel a szabálykövetéssel máris hűtlen lettem a kottába mégiscsak belefoglalhatatlan szellemi részhez?); addig ezzel szemben Cage legradikálisabb kottái lényegében semmilyen felelősséget nem vállalnak a megszólaló hangzás részleteiért. Dukay számára a partitúrában elhelyezett opcionális mozzanatok nem az ún. „korlátozott aleatoria” megvalósítását szolgálják, hanem a felelősség megosztását. Nem abban az értelemben, hogy ezzel a zeneszerző felelőssége csökkenne, mert annak egy része átháramlana az előadóra, hanem abban az értelemben, hogy a felelősség kölcsönösen megsokszorozódik: a szerző a zenei eseményt az opus-szerűség keretei között tartja, tehát személyes felelősséget visel az iránt, ami az előadó által improvizatíván történendik; az előadó pedig az improvizáció érvényre juttatásán keresztül felelősséget vállal a műért (és az azt intencionáló szerzőért).

Mindezt persze fölfoghatnánk egyszerű, tét nélküli játéknak is. Hiszen az előadó választásai ellenére is megmarad a mű játékerén belül. A komponista pedig a megosztás bármiféle gesztusait is gyakorolja, mindenképpen a törvényadó marad. De a törvényadó talán már maga is csak úgy kapta valahonnan a törvényt: a számok vagy a kozmosz törvényeitől, látomásokból vagy sugallatoktól, az egyszerűség ősi bölcsességétől, avagy magától az Egytől. Ki tudja? A döntést mindenesetre ránk, hallgatókra is kiosztja, mint ahogy tette ezt ama Csuang Ce-történet kapcsán is (XII. 11), amelyet 2000-ben, az ötvenedik születésnapján rendezett koncerten olvasott fel:

Ce Kung délen bolyongott Csu államában, majd Cinbe visszatért. A Han folyótól délre járt, mikor megpillantott egy öregembert, aki a kertjében dolgozgatott. Kis árkokat ásott, le-leszállt a kútba, följött egy cserépedénnyel, locsolgatta a veteményt. Sokat fáradozott, nem sok eredményre jutott. Ce Kung azt mondta: „Van az ilyesmire egy szerkezet. Egy nap alatt száz ágyást is meg lehet öntözni vele, alig kerül fáradságba, az eredmény azonban jelentős. Nem volna-e kedve kipróbálni ezt a megoldást?” A kertész fölegyenesedett, ránézett és azt mondta: „És ugyan mi volna az?” Ce Kung azt válaszolta: „Fragunk fából egy emelőkart. Hátral súlyos, elől könnyű legyen. Azzal emeljük, zúdítjuk a vizet, hogy csak úgy buzog-árad. Gémeskút a neve.” A kertész haragjában elvörösödött és kacagva mondta: „Én mesteremtől azt tanultam: »aki ügyes szerkezetekkel ügyeskedik ügyintézéseiben is ügyeskedő lesz. Ügyintézéseiben aki ügyeskedő, a szíve is már ügyes csak. Szíved, ha kebeledben ügyeskedőn dobog, elvesz belőled a tiszta egyszerűség. A tiszta egyszerűség ahol elveszett, a szellem és az élet össze-vissza lépked. A szellem és az élet akiben össze-vissza lépked, azt nem hordozza már tovább az út.« Nem mintha nem tudnám, mi az. Szégyellek vele élni.”

Ce Kung behunyta a szemét, lehajtotta a fejét és szégyenében szót se szólt. Eltelt egy kis idő, s akkor azt mondta a kertész: „Tulajdonképpen kicsoda az úr?” Ce Kung azt válaszolta: „Konfucius-tanítvány vagyok.” A kertész erre azt mondta: „Akkor tehát az úr is azok közé a tanult emberek közé tartozik, akik utol szeretnék érni a szenteket és föl akarnak emelkedni a sokaság fölé. Akik magányosan fájdalmas dalt énekelnek, egyetlen hírt pöngetően közben, hogy magukra tereljék az ég alatti figyelmét. Ha felejtani tudná a szellem erejét, ha el tudná eresztetni egész testi létét, akkor talán még menne a dolog. De aki saját testét sem tudja rendben tartani, hogyan érhetne rá rendbe szedni a világot? Álljon odább az úr, munkámat ne zavarja!”

Ce Kung meghökkent, elsápadt. Kínosan érezte magát. Elkábult, megzavarodott. Harminc mérföldet kellett futnia, mire nagy nehezen megnyugodott. Később tanítványai kérdezték: „Kicsoda volt odafenn az az ember? Láttára miért jött ki a sodrából? Miért halványodott el a mester, hogy egész nap nem is tért már magához?” „Mindmáig azt hittem – válaszolta –, hogy egyetlen ember van csak az ég alatt. Honnan is tudhattam volna, hogy van még egy másik is? Én a mesteremtől azt tanultam: »A szentek útja az, hogy mindenben a lehetségest keressük, és munkáinkban sikerre törekedjünk. Minél kisebb fáradtsággal, minél nagyobb eredménnyel.« Most kiderült, hogy ez nem egészen így van. »Maradj meg az úton, és megőrzöd az erőt. Ha őrzöd az erőt, megőrzöd testedet. Ha őrzöd testedet, megőrzöd szellemedet. Órizni a szellemet, az a szentek útja. Hadd menjen az élet, amerre akar« – mondja az ilyen ember. A nép között él, s nem tudja magáról, merre felé halad. Tökéletessége túlradó és való. Sikerhajhászás, mesterkélttség, ügyeskedés, ravaszkodás az ő szívéből eltűnik. És amit nem akar elérni, azt nem is éri el. Ami nem kedves a szívének, azt nem is hajtja végre. És ha dicsőítené is az ég alatti, és átvenné nézeteit, olyasminek tartaná ezt, amit az ember szórakozottan észre sem vesz. És ha megtagadja is az ég alatti, és elveti, amit ő gondol, mellékes dolognak tartja azt is, amivel törődni nem érdemes. Aki az ég alatti gáncsokódását vagy magasztalását sem nyereségnek, sem veszteségnek nem tekinti, abban teljes az erő. Hozzá képest mik vagyunk mi? Szél fúttá, hullámok hajszolta népség.”

Visszatérve Lu államba, Ce Kung elment Kung Céhez, és mindezt elbeszélte neki.

[Ezen a ponton a történetnek két befejezése nyílik meg. Az első:]

Kung Ce azt mondta: „Az az ember az őshomály iskolájának művészetét gyakorolja. Ismeri a dolgok egységét, nem ismeri bennük azt, ami kettős. Ezt az egységet benső dologként határozza meg, és nem külső dologként. Tőle – aki megvilágosodva belép az egyszerűségbe, nem cselekszik, a faragatlan valósághoz visszatér, azonosul saját természetével, átölelve tartja szellemét, mégis itt jár-kél a mindennapokban – hogy ne rettentél volna meg. Az őshomály iskola művészetét megérteni nem fogjuk soha, se te, se én.”

[A mester válaszában a kínai írásjelek többértelműségéből következő másik változata pedig a következő:]

„Az az ember azt tette, hogy az eredeti-egyneműség iskolájának művelője volna. Ismeri az első állapotot, de nem ismeri a másodikat. Szabályozni tudja, ami számára benső, de azt nem, ami számára külső. Ért hozzá, hogyan legyen mesterkéletlen az ember, hogyan kell elkerülni a természet ellenére való cselekvést, hogyan lehet visszatérni a kezdeti megkülönböztetés-nélküliséghez, megtestesítve igazi természetét és ápolva szellemét úgy vándorol az emberek között, mint közülük egy. Romlottsága joggal riaszt meg. Ami az eredeti-egyneműség iskolájának művészetét illeti, neked és nekem ugyan miért volna érdemes megismerkednünk vele?”

[Befejezésül Dukay a történet fordítójának, Karátson Gábornak rövid kommentárját ismertette:]

„Érthető a fordítás így is, úgy is. Efféle meglepetésekkel nemegyszer szolgál a klasszikus kínai irodalmi nyelv, és az ember élhet a gyanúperrel, a tréfa nem volt ama régi szerzetes ellenére. A jelentés mintha a két megfejtés között a kimondhatatlanban lebegne.”

A hangsúlyosan egyszerű-monolitikus és ugyanakkor téveszthetetlenül artisztikus-„művi”; hangsúlyosan kontextuális és ugyanakkor minden külső kontextust felfüggesztő Dukay-jelenség telis-tele van a fenti kétféleséggel, s a kétféleség között lebegő kimondhatatlannal. Éppen ahogy az egyik műcsoport címe ad tökéletes jellemzést e zene fenomenológikus tapasztalatáról: *lebegő pára a mélység színén*. Mozgás és/vagy mozdulatlanság, számok és/vagy színek, folyadék- és/vagy kristályállapot, titok és/vagy megmutatkozás, textúra és/vagy agogika.

A „pára” és a „mélység” Dukay poláris recepciójának is vezérszavai lehetnének: egyesek tartalmatlan gomolygást látnak hangfolyamataiban, mások extatikus telítettséget.³⁴ Megítélésem szerint a döntő kérdés itt az, hogy vajon a primordiálisan etikai karakterű zene eszméje érvényre juthat-e egy olyan korban, amely már túl van önnön politikai, társadalmi és történelmi fázisán,³⁵ amelyben tehát a zene nem jelenti többé az ember *nomos*át: sem törvényét, sem dallamát.

34 A <http://www.bmcrecords.hu/pages/frameset/direkt.php?kod=052> oldalon számos szimpatizáló írás mellett egy komolyabb fenntartásokat megfogalmazó értelmezéssel is találkozunk. Kiegészíthetjük ezt további két bíráló értékeléssel: Porrectus: A bőség zavara. Kortárs zene a Budapesti Tavasz Fesztiválon, *Muzsika*, 1998/5, 40.; uő, Negyedszázadunk zenéje (1), *Muzsika*, 1998/7, 34.

35 Baudrillard: *Az utolsó előtti pillanat*, Magvető, Budapest, 2000, kül. 7-11. és 132-143. Tótfalusi Ágnes fordítása.