

DOLINSZKY MIKLÓS

## Az alázat bátorsága

*Dukay Barnabás és Gadó Gábor zenéléséről és zenéjéről*

A Felvilágosodás megfosztott bennünket a játéktól. Huizinga széles körből vett példái lenyűgözően igazolják a hétköznapi tudat számára meglepő tényt, hogy a kultúra nem felépítmény a társadalomban, ellenkezőleg, szakrális eredetű játékformák elvilágiasodásával jött létre. A jog, a tudomány, a sport, a háború, és mindenekelőtt természetesen a művészet mind játékformákból ered. Nem arról van szó, hogy fejlődésének egy pontján az ember feltette a maszkot; először voltunk maszkban. A maszk ugyanis nem a rejtőzés, hanem a nyíltság jele; annak a tudásnak tanúsága, hogy az emberi létnek nincsen valós fundamentuma, és a létezés egésze a játék színpadán táncol. Mármost a Felvilágosodás azt mondta: tegyük le a maszkot. Gondolatvilágában mélységesen összetartozik a szentimentális őszinteség és a cinikus materializmus – Rousseau és La Mettrie kéz a kézben sétál át a 18. századon. Az őszinteség – a lélek materializmusa – csalhatatlan jele annak, hogy nyíltságunkat elvesztettük. Az őszinteségre való igény a benső fogalmának megszületetéséről tanúskodik, arról, hogy az emberben kialakult a rejtőzés és a késleltetés homálya, ami a civilizáció voltaképpeni tere. A civilizáció létrehozza a munka és a technika világát, amely szűrkeségét világiságából nyeri. Állam és egyház szétválasztása felhasználta, de szította is a végzetes tapasztalatot, hogy a szakrális olyasvalami, ami a voltaképpeni élettől elkerített, különálló szférát alkot. Mindenesetre, amikor a szakrálisról vesz búcsút Európa, nem tehet mást, mint hogy egyúttal a játéktól is búcsút vesz. Hogy a búcsú miképpen megy végbe, azt jól mutatja a zenetörténet, amely a Felvilágosodásig kevésbé a művek, mint inkább a zenélés története. De vajon miért nevezi a legtöbb nyelv a zenélést: játéknak?

Amikor a hétköznapi (szekuláris) gondolkodás a játékhoz a vidámságot társítja, akkor annak a világnak része, ahol azt, hogy mi

számít normálisnak vagy valóságosnak, már előzőleg eldöntötték. A játékot eredetileg szakrális komolysága avatja a hétköznapitól eltérő, érdekmentes térré. A játék csakis egy, már szekularizált valóságfogalom felől nézve tűnhet „komolytalannak”. Az úgynevezett vidámság valójában a kis-én hétköznapiságától való elemelkedés megfoghatatlan derűjének szekuláris maradványa. A szakrális aktus és a játék mindenesetre a „másvilágiságnak” egyazon terét hozza létre. Valójában a szakrálissal való találkozásról tanúskodó valamennyi aktus számára ismeretlen a vidám és a komoly közötti ellentét. A valódi komolyságon mindig átcsillan a derű, amelynek vidámsághoz semmi köze. A felvilágosult komolyság éppen azáltal árulkodik önnön világiságáról, hogy híján van a derű numinózus levegőjének. Nem kis részt igaz ez a zenére is. A zene komolyságának, autonóm művészetté való „felemelésének” ára a Felvilágosodás idejétől kezdve az improvizációban megtestesülő játékjelleg háttérbe szorítása volt.

Improvizáción szándékosan nem a szó megszokott szűk és konkrét jelentését értem; ezúttal improvizációnak nevezek minden elnélést, amely a szó szármaszásának megfelelően felvállalja saját előreláthatatlanságát. Voltaképp minden zenélés improvizáció. Innen nézve az írott és az íratlan zene számunkra, európaiak számára oly lényegesnek tűnő különbsége nyomban elenyészik: a lejegyzett zene megszólaltatójának ugyanis éppúgy fel kell vállalnia az előreláthatatlanság kockázatát, mint annak, aki előtt nincsen kotta. A Felvilágosodást megelőző évszázadok során az európai zenei írásosság megőrizte a zenélés improvizatív karakterét és játékeredetét, mivel a játékos megszerzett gyakorlati tudását nem kívánta lerombolni, ellenkezőleg, mintegy beépítette a lejegyzésbe. Ez a kotta nem előírás volt tehát, legfeljebb irányította és korlátozta a játékos magával hozott tudását. Mivel a játékos feladata ily módon nem a hangjegyek reprodukálása volt, sikerült megőrizni a pillanatnyiségben megmutakozó produkció követelményét, azt, ami miatt a zenélés gyakorlata teremtésnek bizonyul. Az írott mű szellemi építménye körbeépítette az egyszeri pillanatot, de ugyanezen okból meg is őrizte. Abból, hogy a játékos a mű írott testét olvassa annak megszólaltatásakor, nem következik, hogy az írás célja a játék forgatókönyvének rögzítése lenne. A zene produktív művészet maradt tehát azt követően is, hogy a zene írásos alakja elterjedt Európában, és megkésve kitermelte önmagából a zenei műalkotás fogalmát, amelyben a játékos helyett immár a szerző a fő produkátor. Amikor azonban a Forradalom „a zene legyen mindenkié” hipokrizise által vezérelve lerombolta a játékos saját, magával hozott tudását és a zenei analfabetizmus (a „mindenki”) tabula rasa-helyzetéből indult ki, kívülre – a kottába – helyezte azt a tudást, amely mindaddig belül, a játékos emlékezetében volt. A zene azon az áron lett „mindenkié”, hogy másodlagos, objektivált műveltségi anyaggá tették, valamivé, ami már eleve játékoson kívül van. Ezzel odaveszett a zenélés játékeredete, hiszen amíg a zene játék, addig nincsen tárgya, és az objektíváció a zenei produkciót egy tárgy reprodukciójává fokozta le. A

magas zene, megkomolyodván, kirekesztette magából az improvizáció szellemét; a „zene századában” az improvizáció immár nem a zenélés maga, hanem mutatvány és szenzáció.

Az improvizáció alapvetően semmivel sem kevésbé kötött az írott zene megszólaltatásánál. Amit ma a köznapi nyelv improvizációnak nevez, azt eredetileg a rögtönzés egyik különleges válfajaként tartották számon a hangszeres tankönyvek. Ez a szabad improvizáció, amelyet Dukay Barnabás és Gadó Gábor külön és közösen is művel, korábbi századok múzenéjében mindig szólisztikus volt, de a 20. század jazzművészete ensemble-változatban is meghonosította. Nem mintha közös improvizációik a jazz nyelvén beszélnének. Dukay és Gadó zongora-gitár rögtönzéseiben stiláris és nyelvi előfeltételezések hiányában sem a játékosoknak, sem hallgatóiknak nem jut kapaszkodó. Utalások barokk zenére, jazzre, népzeneire rendszeren átutazó vendégek improvizációikban, és azon nyomban továtűnnek, mihelyt efféle fogalmakat pajzsként magunk előtt tartva próbáljuk meghatározni, *mi* is az, amit hallunk. Ez a zene lerázza magáról az intellektuális közeledés nyűgét. Szelíd határozottsággal kényszeríti hallgatóit, hogy pajzsukat eldobva az első pillanat személyes tapasztalatával szembesüljenek és arra hagyatkozzanak. Fogalmak és kategóriák: rejtkehelyek önmagunk előtt. Így lesz a rögtönzés kockázatából a hallgató önismereti kalandban megmutatózó egzisztenciális kockázata.

Gadó és Dukay közös rögtönzése megmutatják, mit jelent eredendően egy zenei esemény létrehozása. A zene alaptényei és alapmozdulatai itt nyers, képlékeny állapotukban mutatkoznak. Téma helyett inkább témaértékű gesztus, melyre a másik fél nyomban válaszol: állításra kérdés, jóváhagyás, kommentár vagy kiegészítés, ritkábban ellentmondás, vita és cáfolat, van fokozás, csúcspont és leépítés – de mindezek fölé nem borul teleologikus boltozat. A formát az egymásra figyelés mintázata adja, és egyikük saját játéka által teszi önmagává a másikat. Nagy tanulság: a zene szerveződései formái függetlenek a szerzői előrelátástól, és annak híján is működésbe lépnek. Előre eltervezett folyamat kitergetése helyett a játékosok az idő nagyon is egyenetlen felületéhez idomulnak. A folyamat értelmessége és kerektsége semmit sem csorbul, ha a folyamat nem az eltervezett Egész orsójáról gördül le, hanem a mindenkori megelőző pillanat láncszemeiből adódik össze, és ha semmilyen eleme nem tér vissza. Még amikor Dukay, a billentyűk mellől felemelkedve, éppen a zongora húrjait pengeti, vagy amikor Gadó gitárja a felhangmentes zörejek sávjában szól, a kiterjesztett játéktér feletti örömet akkor is a rend és a helyénvalóság tapasztalata indokolja és ellensúlyozza. Hasonlóképp a hangok függőleges szerveződésének sokféle hagyományos rendjéről kiderül, hogy csupán származtatott rend, amely nyomban összeomlana, mihelyt a játékosok kapcsolódna a közösen használt, láthatatlan energetikai hullámhosszról. A kétségtelen tény, hogy párhuzamos folyamatokat, amelyeknek függőleges hangviszonyai semmilyen ismert rendbe nem illeszkednek, mégis egyetlen értelmes és egységes zenei folya-

matként hallunk, felfedi ennek a játékosok között cirkuláló energetikai hullámhossznak létezését, amelynek a hallható zene maga csupán kicsapódó habja. A játékos szabadsága végső soron ennek a közös hullámhossznak való engedelmesség kockázata. Míg ugyanis a komponált művek kötöttsége mögött valójában sokféle önkény áll, a látszólag szabad improvizációt a sors mozgatja. A kompozíció szembeszegül a sorssal azáltal, hogy ellensorsot kreál; a *res facta* mesterségessége a sors entrópiájával szembeforduló dacból fakad, amely ideig-óráig képes késleltetni annak beteljesülését. A rögtönzés viszont elfogadja a sorsot és maga teljesíti be azt (egyik válfajának korabeli megjelölése: a *sortisatio* is mintegy a sors alapjára helyezi). Ezzel biztosítja önnön öröklétét, szemben az örökkévalóság számára lejegyzett zenék törekenységével és halandóságával, melyek szükségképp értelmezésnek teszik ki magukat és annak szeszélyes hullámain hanyódnak. Az improvizáció szellemétől mi sem áll távolabb, mint az esetlegesség vagy az önmegvalósítás, s Dukay és Gadó muzsikusi nagysága a pillanattal szembeni alázat bátorságában van.

Dukay nyomán tanítani kellene a klasszikus képzésben, hogyan kezelje technikája révén a játékos saját erőinek agresszív aspektusát, egyszerűbben szólva: hogy miképpen élje ki magát és miképpen oldja fel a zenélés gyakorlatában és a zenélés gyakorlata által azokat az elvi problémákat, amelyek az intellektus szintjén feloldhatatlannak. A muzsikusként mindenekelőtt azáltal valósítja meg játéka érdekmentességét, hogy kilép legfontosabb érdekeltségi területéről: a testéből. Amit előadóművészi odaadásnak vagy átélésnek szoktak mondani, az valójában éppen kívüllét – az extázis a kívüllét érdekmentességének tombolása. Aki ezt az extázist az individualitás, a különbözős tombolásának véli, az semmit nem ért a játék lélektanából, antropológiájából és teológiájából. A játék szakrális eredete ugyanis éppen a játékos alázata révén mutatkozik meg: a játék szakralitása ott van, ahol a játékos önmagát átengedi egy hatalomnak, amely nála erősebb. A játéktechnika feladata voltaképp az, hogy a játékost önmagától, egyéni létének esetlegességeitől megszabadítva és önmagát transzparenssé téve eltakarítsa az akadályokat e hatalom áramlásának útjából. A Dukay-formátumú muzsikusként mindig tisztában van azzal, hogy az instrumentum (a közvetítő) valójában maga a játékos, akin Isten játszik. A magas zene a Felvilágosodást követően nem utolsósorban éppen azért szakadt le a szakrális princípiumról, mert a szemlélet esztétizálódása immár kirekesztette magából a zenélés játékos aspektusát, mivel művészetlenné érezte, és méltatlannak vélte ahhoz a transzcendenciához, amelyet játékelemek mellőzése által elnyerni vélt, valójában viszont éppen elvesztett. A romantikus transzcendencia szelleme testetlen szellem, amely valójában a felvilágosult racionalizmus technicizmusának kreatúrája. A felvilágosult zeneoktatás talán legnagyobb bűne, hogy a hangszerjátékot mechanikus alapokra helyezi, és ezzel leszakítja annak testi forrásáról: a mozgásról, ezáltal megfosztva a játékost a kiélés lehetőségétől, a mozgás terapeutikus erejétől. Annak a „felvi-

lágosult” koncepciónak sugalmazása révén, hogy a mozgás mechanizálásának, a technikának elsajátításával – vagyis kockázatvállalás nélkül – a zenélés művészete bárki számára hozzáférhetővé lehet, a modern zenepedagógia eltagadja az előreláthatatlanságban megnyilvánuló egzisztenciális bátorság jelentőségét, végső soron kilúgozza a pedagógiából azt az implicit tudást, hogy a zenélés minősége az emberi minőségen múlik.

A francia forradalom előtti európai zenei nyelv osztatlan egységéből fakad, hogy a múlt komponistáinak legendás rögtönzései és művei lényegileg ugyanazon a nyelven beszéltek. (Éppen úgy, amiképp a 19. században a régi formák és kompozíciós eljárások felelevenítése, valamint a régi művek megszólaltatása még magától értetődő gesztussal illeszkedett a kortárs romantika nyelvébe.) Ezzel szemben ma élő, klasszikus iskolázottságú szerzőről elképzelhetetlen, hogy saját kompozícióinak nyelvén rögtönözzön: a zene 20. századi radikális szakítása a tömegízléssel egyúttal a játékformáktól való radikális elszakadás ideje is volt. Ebből a szempontból érdemes összevetni a két muzsikusi szerzői tevékenységét. A jazz felől érkező Gadó improvizációinak és darabjainak zenei szótára között ha érzékelhető is határ, az viszonylag könnyen átjárható, sőt az improvizatív szakaszok természetes gesztussal épülnek be a volta-képpeni műbe. Modális-keleties, atonális és tonális elemekből Gadó teljesen egyéni zenei világot épített ki, amely felismerhetőségét szüntelen változás útján őrzi, ezért az éppen soron következő CD zenei arculata mindig meglepetés. A zenei anyag maga mindenesetre eltávolodott a jazztól, a játékmód lazasága (amelybe a lejegyzéshez való viszony lazasága is hozzátartozik), valamint az írott és íratlan szakaszok váltakozása azonban visszaül rá. Fontos különbség az is, hogy Gadó improvizációinak a hangolás, a próbálgatás, a húrok birizsgálása képlékeny és játékos átmeneteiből megszilárduló pontos kezdete csak nehezen vagy egyáltalán nem rögzíthető, mivel a nem-klasszikus előadói magatartás – szemben a klasszikussal – nélkülözi a zene nem-zenétől való elkülönítésének teátrális gesztusát. Mintha ez a zene mindig is szólt volna, csak épp most válna hallhatóvá. Emlékeztetőt kapunk arra nézve is, hogy nem a kortárs komoly zene előjoga a hallás határait feszegetni; az igényes zene minden korban az auditív befogadhatóság határmezsgyéjén egyensúlyoz, és a „kiterjesztett játékmódok” nem tekinthetők járulékos elemeknek, hanem sokkal inkább a zenefogalom újraértelmezéséről tanúskodnak, amit maga az írott és hangzó zenélés etikája követel meg. Elsősorban rögtönzései révén Gadó – aktuális muzsikustársaival vagy nélkülük – mindenesetre sokszor közel kerül ahhoz, amit a kortárs komoly zene hangzsvilágának érezhetünk, és valósággá teszi a klasszikus diszciplína felszámolását egy olyan kortárszene-fogalom jegyében, amely már nem e diszciplína felől határozza meg önmagát, illetve amely nem ismeri a magas és a populáris kultúra antagonizmusát.

Dukay írott és íratlan zenéje között viszont a hangzó felszínen semmilyen átfedés nem mutatkozik. A klasszikus iskolázottság itt abban nyilvánul meg, hogy az írott művekben olyan strukturális és

szellemi többlet jelentkezik, amely rögtönzéssel sosem jöhetne létre. Az egyszeri rögtönzés folyamatát éppoly perverziónak volna lejegyezni, mint a lejegyzés általi késleltetés terében keletkezett művektől azt várni, hogy rögtönzés által is ugyanúgy megszülessenek. Az 1950 utáni európai műzene döntően kétféle választ adott a rögtönzéselemeknek a komolyzenei gyakorlatból való eltűnésére: az egyik válasz a rögtönzés elemeihez való visszatérés többek között a véletlenül segítségével, a másik a totális determináció a rögtönzés és a véletlen kiküszöbölése révén. Dukay zenéi más alternatívákban fogalmazzák meg önmagukat, és sem hangzásviláguk, sem kottaképük nem hasonlítható sem a darmstadti iskola sokszor áthallhatatlan partitúráihoz, sem például a véletlen zenékhez vagy a repetitív iskolához. Az mindenesetre bizonyos, hogy a Dukay-mű nem valamely zenei gyakorlat kikristályosulása, habár ez semmiképp sem jelenti azt, hogy megszólaltatásuk lemondhat a zeneiségről. Sokkal inkább egy matematikai rend eredendő zeneisége válik – a középkor musica-értelmezésének jegyében – hangzóvá, és a gyakorlattal szemben valójában nem az maga írott mű, hanem ez a láthatatlan szerkezet képviseli a szellem síkját. Ez az időhöz való viszony tekintetében is következményekkel jár: ha Dukay rögtönzése a pillanatban való tobzódás és az idő apoteózisa, darabjai kilépnek az időből, és az eseményfolyamat lebonyolítása helyett egy időtlen középpont köré rendeződnek és annak pulzálását közvetítik.

Bármennyire összemérhetetlennek tűnik is azonban a két zenei világ, összefogja őket az egyértelműen és következetesen felvállalt emberi alapállás, amely nem hajlandó részt venni a demonstrált önazonosság hatalmi játszmáiban. Dukay műve nem magyarázza önmagát és nem hajlandó elvégezni azt a kockázatos munkát, amelyet befogadónak kellene elvégeznie – a pontos beszéd minden definíciót lerombol. S éppen azért, mivel ez a zene nem önmagában, hanem az általa felvállalt szellemi állásfoglalásban alapozza meg magát, válik képessé arra, hogy szelíd kérlelhetetlenséggel vezesse tekintetünket önmagán túlra – eszközeinek minimalizmusával az erő maximumát szabaddá téve föl, rámutatva a művek címeiből kirajzolódó őselemek: a Nap, a Hold, a Föld, a víz, a szél, a tűz mágikus valóságára. Ez a preszkrális tapasztalat nem vallásos jellegű; kívül áll a tételes vallások tapasztalatán anélkül, hogy megtagadná azokat, és valamiképpen a lét eredendő szakralitásáról beszél; arról tehát, hogy ebben az értelemben a szakrálisból éppoly kevésbé lehetséges kilépni, mint amennyire a kozmoszból sem lehetséges. Ez az a tapasztalat, amelyben rádöbbenünk az otthonosnak vélt természet kozmikus mivoltára; mert kultúrája és technikája segítségével az ember újabb és újabb virtuális tereket nyit maga előtt, ám a kozmikus díszlet mindeközben változatlan. A Dukay-művek világában nincsen ember, de ott van az a szellem, amely az emberből embert csinál. A címek mindenesetre nem metaforikusak és nem szerves tartozékai a daraboknak, utóbbiak ugyanakkor sajátos címeik híján is helytállnak önmagukért. Ezek a címek gyakran irritálják a kritikusokat már csak azért is, mert a művel való találkozáshoz a mai,



legyengített ellenállású befogadó mindenáron kapaszkodót követel magának; márpedig illet Dukay szándékosan nem nyújt, hogy ezzel hallgatóját a kultúripar által rákényszerített szellemi restség levetkőzésére és önálló kutatómunkára sarkallja, valamint arra, hogy fogalmi előfeltételeitől elszakadva merjen zenei tapasztalataival közvetlenül szembesülni. Várt és elvárt fogódzók híján a kritika – amely ma rendszerint az átlagos befogadó igényeinek és világlátásának követését, nem pedig emelését véli feladatának – a címekbe kapaszkodik, melyekbe sokszor valamiféle misztikumot hall bele. Korunk embere természetesen fél a misztikától, vagy azért, mert nem tudja, mi az, vagy mert nagyon is tudja. Az első esetben a természettudományos gondolkodást félti a „misztikus köddel” szemben, a másikban a természettudományos gondolkodás egzaktuságba rejtett tényleges ködösségének lelepleződéséért aggódik. Csakhogy a misztikus mondanivaló nem ködössége miatt kimondhatatlan, hanem azért, mert túl közel van hozzánk ahhoz, hogy fogalmainkkal megragadjuk, és aki a misztikus gondolkodást ködösséggel hozza összefüggésbe, az meglepő ellentmondást tapasztalhat a Dukay-művek címeinek „miszticizmus” és a darabok áttetsző, személytelen rendje között.

Dukay alapállását mindenekelőtt annak a 20. századi tévhitnek felszámolására irányuló erőfeszítés alakította ki, amely tévhit a szellem és az intellektus közé helyezett egyenlőségjelben érhető tetten. Valójában az intellektualitás: kockázat nélküli szellem, annak lefokozott, tárgyiasult, domesztikált állapota, amely végső soron ki akarja kerülni a cselekvés kockázatát. A cselekvés, a létezésre váltott tudás fedezete híján a mű mindig csupán annyira hiteles, amennyit saját életében a szerző valóra váltott belőle. Bizonyos, hogy a kortárs alkotók legnagyobb tehertétele saját intellektualitásuk. A szerzői értelmezés ma valósággal túlburjánzik a művön, agyonnyomja azt és már-már a helyébe lép, mert a szerző nem bízik művében; intellektusa útján próbálja felébreszteni azt a katartikus erőt és komplexitást, amit a művel nem sikerült felébreszteni. A szellem nem intellektuális: ez Dukay legfontosabb üzenete, és műve végső soron kísérlet arra, hogy a zene komponálásában, megszólaltatásában és hallgatásában, sőt a művészetértés egészében eluralkodott 20. századi intellektualizmus helyébe visszaállítsa a szellemnek éppen megfoghatatlanságában megmutatózó, eredendő konkrétságát, a szellem burjánzó eltudományosodásának, a referencia másodlagosságának helyébe a cselekvés elsődlegességét és kockázatában rejlő etikáját.

Ez a törekvés magyarázza, hogy Dukay nem épít hallgatói elvárásokra, pontosabban ezeket az elvárásokat nagy eltökéltséggel építi le, és még a konszonancia és disszonancia megkülönböztetésének előfeltevéseiről sem hajlandó tudomást venni. Olyan művekben, mint például *A kútnál* című zongoraciklus záródarabjában (*Egyedül az éjszakában*), ahol a hangközök a fenti ellentétpár kontextusán kívül szólalnak meg: egy kis terc vagy egy nagy szeptim itt éppen annyira és éppoly kevésbé konszonáns, mint amennyire vagy amilyen kevés-

sé disszonáns, hiszen Dukay valamennyi korábbi zenetörténeti és zeneelméleti képzettársítástól megfosztotta annak érdekében, hogy csakis annak halljuk, ami. Igaz, annak maradéktalanul. De innen nézve a különböző zenetörténeti korszakok művei maguk is kiegyenlítődnek a jelen síkján, és Dukay saját alkotómunkáját is közvetlenül meghatározza az az előfeltevés, hogy adott darab zenei szerkezete bármely korban azonos feltételek mellett elemezhető, mivel nincs alávetve a történetiség törvényeinek, magyarul kívül áll az időn. Zenét önmaga soha, csakis szellem ruházhat fel értelemmel, s a hangzó zene csupán változékony és sérülékeny bevonat és díszítmény a szerkezeten. Az európai zenetörténetben mindig a hangzó felszín hordozza a mű individuális vonásait, míg a szerkezetben időtálló, személytelen tudás testesül meg, és Dukay álláspontja szerint a megszólaló zene előadásmódja egyedül ennek a szerkezetnek tartozik elszámolással.

Nyilvánvaló ezek után, hogy az a zene, amely nem hajlandó az önazonosság himnuszait zengve betagozódni a művészettel folytatott hatalmi játszmák rendjébe, nemcsak a hallgató, hanem az értelmező kritika dolgát is megnehezíti. A zenekritika funkcióját ugyanis pontosan a felvilágosult nyugati zene termelte ki magából, amely a zenét esztétikai tárgynak tekinti, önmagában és önmagáért való tárgynak tehát, amelyet élvezni vagy értelmezni kell. Minden kritikai aktus a művészetnek ezt a status quóját erősíti. Ezzel szemben Dukay darabjaiban az a Felvilágosodás előtti, mindenekelőtt a középkorból kisugárzó magatartás releválódik, amelyben a hangzó zene kifelé vezeti tekintetünket, és transzcendens technikája révén Istenre mutat. Ezt a képességet azonban Dukay hangsúlyosan nem történelmi relikviaként, hanem bármikor rendelkezésre álló szellemi és művészi alapállásként kezeli, amelyhez képest az esztétikai funkció már a szellem tehetetlenségét jelzi az anyag gravitációjával szemben. Középkori zenét nem lehet „előadni”; transzcendenciája éppen technikáinak játékosságában van. Hogy nem tiltakozik az esztétikai befogadás ellen, nem jelenti azt, hogy esztétikai célra készült volna. Egy Dufay- vagy egy Dukay-motetta nem kritikusok igényeinek és elvárásainak kiszolgálására való, és a passzív befogadás kockázatmentességének esztétikai szempontjai alapján való megítélésük teljesen értelmetlen. A műalkotásban megtestesülő etikai imperatívusz ugyanis elidegeníthetetlen, vagyis nem bírálható. Megértése éppen ezért nem történhet a kívülálló bíráló passzivitásával, hanem csakis cselekvő elfogadás révén; úgy, hogy a bíráló feladja kívülállását és a szerzői alapállást magára veszi. Az alapállás azonban nem művészeti kategória. Más művekkel vagy életművekkel való összevetésből meghatározni az adott művet vagy életművet éppen a mindenkori alapállásban megtestesülő egyediséget véti el. Összességében, ha a kritika nem néz szembe azzal, hogy figyelembe kell hogy vegye a bírálendő mű önmagára szabott szempontjait, akkor saját kritikai szempontjainak hamis kézenfekvőségét sugallja. Félő, hogy például a Dukay-darabok szakmai művességére hivatkozó gyakori kritikusok toposz a bíráló tanácsstalanságát leplezi, és pontat-



lan válaszként értelmezhető a zenéből kisugárzó rend tapasztalatára. A rend viszont nem szakmai kérdés; tiszta és átható kisugárzását a kritika saját relativizmusának és szkepszisének fogságában, mindenekelőtt pedig pusztuló hallásunk rendkívül magas ingerküszöbe révén vagy egyáltalán nem érzékeli, vagy ha mégis, akkor csakis az esztétika síkján képes elszámolni. A mitikus nem mitikus, ha nem tudja: a szerző mindig önmagán dolgozik

#### Néhány szerzőnkéről

- DOLINSZKY MIKLÓS (1962) zenetörténész, esszéista, Budapest. Könyvei: *A Mozart-úrhajó* (Jelenkor, 1999); *Szó szerint*. A Karinthy-passió (Magvető, 2001); *Időrengés* (Osiris, 2004).
- MORETTI MAGDOLNA – pszichiáter főorvos, kiképző családterapeuta, Eger. A családterápia mellett kognitív-viselkedésterápiát folytat. További érdeklődési területe a mesék, mítoszok, rítusok használata a pszichoterápiában.
- TÓTH SÁRA – 1990 és 1999 között kiadói szerkesztő, irodalomkritikus. 2003 óta a KRE Angol és Hermeneutika Tanszékeinek oktatója. PhD disszertációjának témája Northrop Frye volt. Érdeklődési területe: vallás és irodalom kapcsolata, bibliai hermeneutika, modern angol irodalom.
- VERES BÁLINT (1976) – zeneesztéta. Budapesten él, kutató, tanító. Rendszeresen közöl zenei írásokat különböző folyóiratokban. A pannonthalmi Arcus Temporum Fesztivál művészeti tanácsadója.