

SZÉKELY ÖRS

ÁTJÁRÁSOK ZENÉBŐL TESTBE

CSEHY ZOLTÁN *HOMOKVIHARÁBAN*

■ A zenét testté változtatni és vissza cseppet sem egyszerű dolog. Sőt fölöt-
tebb fájdalmas lehet. Gondoljunk csak
Galatea átváltozására. Bár Galatea szobor
volt eredetileg, és nem piccardiai terc
vagy dallami legato, példának itt és most
tökéletesen megfelel. Mert azt Goethe óta
tudjuk, hogy az építészet kővé vált zene;
ahhoz sem fér kétség, hogy ha valami
kővé válik, ott minimum egy Medúza
ténykedésével jó lesz számolnunk. Ha
Perszeusz is belekalkuláljuk (mert nem
végződik azért épp minden vers halállal),
akkor arra is rájövünk, hogy az átmenet
nem magától megy végbe, hanem közve-
títőkön keresztül. És akkor homok kerül
a gépezetbe, mert azt már egyáltalán nem
tudjuk, mennyiben egyeztethető össze a
Goethe metaforájából vett építészet a
mondabeli Galatea-szoborral.

Hogy Csehy kötetcímül éppen a *Ho-
mokvihart* választotta, talán annak is a
beismerése, hogy az átjárások problémája
majdnem megoldhatatlan. Hiszen épp az
esetlegességet, a szabályszerűtlenséget
rendeljük a homokvihar fogalmához első
hallásra, amelyben a legkisebb gondunk
is nagyobb annál, mintsem hogy dalra fak-
adjunk. Sőt a káosz mint *mise en abyme*
a kötetkompozícióban számtalanszor
megismétlődik: a kötetcímen kívül a má-
sodik rész címe és annak utolsó verse is
Homokvihar, nem is beszélve a 'homok'
sokféle jelentéséről, amellyel találkozunk
a befogadás során.

Hogy mégis le tudjuk képezni a káosz
szerkezetét, az nagymértékben köszönhe-
tő egy bizonyos mágikus négyzetnek,¹
melyet Csehy a nyitóversben ad meg. A
négyzöget az antikvitástól kezdve hasz-
nálták egyszerű szerelmi varázslásoktól
egészen a sátán összezavarásáig. A híres
SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS

formula nem csak vízszintesen, hanem
függőlegesen is ugyanúgy olvasható; be-
tűit sajátos módon összekombinálva meg-
kapjuk a Miatyánk latin nevét körülvéve
a kezdet és a vég, az alfa és az ómega be-
tűjelével.

Kockázatos-e kijelenteni, hogy a má-
gikus négyzet analógiájára történik az át-
váltás testből zenébe és vissza? A kötet
két része (a főként zenét tematizáló
Nottetempo és az inkább testtel foglalko-
zó *Homokvihar*) a mágikus négyyszögben
egymás tükre, tehát elvileg ugyanaz, még-
is más, mégis fordított. A tükrözés arra
kényszerít minket, hogy a két részt
egymásba(n) olvassuk, s ezt az egymás-
ban olvasást behatolások és értelmezések
sorozataként fogjuk fel.

A fordítottság, az a tudat, hogy teljes
megfelelés és leképezés márpedig nin-
csen, kimozdít stabil megfigyelői helyze-
tünkből, és a történet, az életre kelt kép
részeseivé tesz bennünket is.

A legelső kimozdítás, elbizonytalaní-
tás maga a klasszikus zenefogalom átala-
kítása. A *Nottetempo* (jelentése: 'éjvidőn')
ugyanis nem szokványos módon tárgyal-
ja a zenét, nem úgy, mint ahogy a tonali-
táson, dúr–moll jellegen, klasszikus szo-
nátaformán és tételszerkezeten felnőtt be-
fogadó azt sejtene.

A *Nottetempo* egy éjszakai merénylet-
nek² készült mindaz ellen, amit eddig
„hangozva mozgó forma”-ként³ határoz-
tunk meg. A hang kivonja magát a zene-
történet metafizikai beágyazottságából,
önálló életre kel, és technikai médium-
ként határozza meg magát. Ferruccio
Busoni, az új irányzat egyik teoretikusa
fogalmazza meg, hogy „a zene le kell
hogy vesse a konvenciókat, formákat,
mint egy kikopott ruhát, hogy gyönyörű
mezítelenségében pompázzon”.

A XIV. ETDK-n bemutatott dolgozat szerkesztett változata. Témavezető dr. Selyem Zsuzsa egyetemi adjunktus.

Csehy Zoltán: *Homokvihar*. Kalligram, Pozsony, 2010.

A klasszikus, tonális zenében ugyanis (ha ebből az irányból nézzük) a hangok „felöltöztetése”, eltakarása volt az egyik fő prioritás: a hangokat különböző hangsorokba rendezték, melyekből később kialakult a dúr–moll jelleg, és ezek segítségével komponáltak. A mindenki számára érthető jelrendszert (a dúr vidám, a moll szomorú, a tritónusz a sátán hangköze, a gyors ritmus katonás, a lassú szomorkodós stb.), mely nem adott helyet sok variációnak, az 1920-as évektől kezdve felváltotta egy olyan kód, mely (szervesen ráépülve az eddigi hagyományokra) tizenkét egyenrangú hang felhasználásával dolgozik.

A tonalitás megszűntével Schönberg,⁴ hogy elejét vegye az atonalitás káoszba torkollásának, kidolgozta a dodekafón (tizenkétfokú) komponálásmód szabályait. Kiindulási pontként megszerkesztjük a tizenkét hangból álló sort (Reihe), melyben hangismétlés addig nem történhet, ameddig az összes hangot meg nem szólaltatjuk. Schönberg kizárta továbbá azt a lehetőséget, hogy azonos hangközök követhessék egymást, és egymás után levő hangok hármás- vagy négyeshangzatot (akkordot) alkothassanak.

A Reihe lényegében olyan, mint egy prizma vagy mint egy akármilyen mértani test. Nincs kezdőpontja vagy végpontja, mindig másnak mutatkozik, attól függ, éppen milyen szögből nézzük. Az alapsornak három változata létezik. A tükörfordításban a hangközök azonos hangról kiindulva az eredetivel ellenkező irányba tartanak. A rákfordítás ugyanaz, mint az alapsor, csak hátrafele olvasva; míg a ráktükör, mint ahogy a neve is mondja, a rák tükörfordítása. A négy változat bármelyik hangról indítható, bárhova transzponálható, függőleges (harmóniai) és vízszintes (dallami) irányban egyformán működőképes.

Erre a Reihére és ennek minden változatára olvasunk rá egy szerkezetileg hasonló mágikus négyeszetet a kötet nyitó versében, a *Webern halálában*. A rokon struktúrák labirintussá állnak össze a kívülálló olvasó számára, melybe (mint egy homokozóban) be kell avatódni, megérteni az ok-okozati összefüggéseket, feloldani a palindroma jelentését, megtudni, hogy milyen magas a *kockázati foka* ennek a *Webern halála* nevű rendszernek. Példaként ott tévelyeg a sorok között Raimond Norwood Bell, Webern⁵ gyilkosa, aki honnan is ismerhetné magát ki itt,

„az örök kottavonalak között”, amikor „talan hamburgert zabál a tévé előtt most is, [...] érthetetlen, tökvédős amerikai sportjátékokban gyönyörködik”.

A halál, a megsemmisülés lehetősége eléggé gyakran feltűnik a *Homokvihar* lapjain. Gűgész, Webern, Bell, Heliogabalus, Orpheusz, Endümion és Assisi Ferenc madarai sorsában az a közös, hogy olyan dolgokkal kerülnek szembe, amelyeket nem szabadott volna meglátniuk, meghallaniuk vagy megtapasztalniuk. Nem tartottak tükröt a dolgok elé, mint ahogy Perszeusz tette Medúza meggyilkolásakor, ezért életükkel fizettek. Paradox módon az ő holttesteiket használja Csehy arra, hogy beavasson minket a *Homokvihar* világába. Holttesteken keresztül ismerkedünk a művészettel, mint Caligula császár Albert Camus hasonló nevű drámájában. Ezért tűnik a halál kielégülésnek; olyan, mint egy „kitartott, finoman hangolt, egész estét betöltő orgonapont”.

Bell-lel halála előtt igen furcsa dolog történik: Webernnek képzeletében magát álmában, majd belenéz egy tükörbe. Ezzel addigi léte véget ért, új nevet is kap (Arepo) („ki a pöcs az a Raimond Norwood Bell?”). A név kérdése (párhuzamként) a Heliogabalus császárról szóló portrére-gényromban is tematizálódik, ám egészen más hangsúlyokkal. A név a kimondás, a megragadás, a fogalom azonossága önmagával, egyúttal kapocs a testhez is. Az, hogy Heliogabalusnak több neve van (és épp a Heliogabalus az, amelyet életében sohasem használt), az a felmorzsolódást, disszeminációt, saját magától és szerepeitől való elkülönöződést jelenti, nem úgy, mint itt, amikor az új névvel járó identitás felülírja a régit, teljesen megváltoztatva viselőjét.

Az Arepo név nem egy kívülállóé, hanem egy olyan személyé, aki „birtokon belül” van, kiismeri magát a rendszerben. Ezt csak fokozza, hogy soha nem fogjuk megtudni, mit is jelent valójában a név: „ki az az AREPO, egy olvasati hiba vagy retró-szükségyszerűség, a rejtély banalitása vagy a banális rejthetetlensége? Ki AREPO, ha nem a nyelv tökéletessége...?”

Megfordítva AREPO az OPERA – a művet, az alkotást jelenti (de magát a tulajdonképpeni operát is akár). Az a furcsa helyzet alakul ki, hogy ezzel az Arepóval szemben Webern (és a többiek) „kint” helyezkedik el, kívül pozicionálja magát, ta-

lán ezért is kell meghalnia. Ugyanis a struktúrákból való kilépés, ha épp nem lehetetlen, szigorúan büntetendő, akár a hübrisz vétsége. Hiszen a tükrözések végtelenjében szinte lehetetlen egy stabil pontot találni. A stabil pont felfedezése kimozdítaná sarkaiból a világot, egyet jelentene a tonalitással, a harmóniával, ami már nem az ember sajátja. „De amúgy is, hogy hihette, hogy kinn van, hogy lehetett ennyire betegesen és szinte pökhen-dien naiv? [...] A mi korunkból nem lehetett csak úgy kimenni levegőzni.”

A mágikus négyzetből minden további nélkül lesz kiterjedés nélküli anyagi pont, homokszem, ahogy metaforikusan Webernből is csak egy égő szivarcsikk marad („pont szerepébe kényszerített négyzet”) – egy eléggé gyakran visszatérő motívum Csehynél – kezdve azzal, hogy a kötet végén a *Homokvihar* című versben a ’homok’ összes, szövegben előforduló jelentését sorra veszi és kijátssza. Utalhat a homokórára, a homokozóra, még a homoszexualitásra is. A homok folyamatos jelentésváltozása a garanciája annak, hogy a történet képes mindig idegenné, „Másikká” modelleződni, mellyel szemben sohasem lehetünk immunisak, mindig a meglepetés erejével tör ránk, öl meg, ha nincs pajzsunk, mint Perszeusznak; úgyszólván „sivatagi szél árad a szövegből, mely minden pillanatban kész átrendezni a tájat”.

A homok elrendeződése a szó hatalmára is figyelmeztet – ugyanis csakis ezen múlik, hogy mit olvasunk ki a sivatag akadálypályájából: komplex labirintust vagy csupán egy homokozót.⁶ A szó viszont elég veszélyes fegyver – főleg a zongora szélére kitéve (*Antheil Budapest*) –, hisz könnyen tönkretelheti az ingatag katarzist is akár, alárendelődve a fegyver testépítői önbizalmának, amely egy rövid utalás erejéig a futuristák erőszakos művészeteszményét is játékba hozza („és repülőgépmotorokról álmodom”).

Groteszk Nácisz körvonalazódik a folyamatos metamorfózisban – egyaránt figyelmeztet a zongora elrevolveresedésére és a revolver elzongorósodására. A szeriális zene, amely belesűríti egy-egy klasszikus tétel mondanivalóját a Reihé hangjainak sorrendjébe, magasságába, időtartamába, az iszonyú tömörségében képes az emberi fül számára puskaropogásként hatni. Ugyanígy a revolver katarktikus süvítése válik művészetté az

olyan világban, melynek zeneszerzője „vademberként tesz szert nemzetközi hírnévre”. A hangszer és fegyver, közvetet-ten a hangszer és a test azonosítása a művészet öncélúságára reflektál, azt célozza onnan a zongora lapjáról, és felvillantja az elgépiesedett, elembertelenedett művészet perspektíváját, melyben semmi sem az, ami (a zongora: „fába rejtett acélhúrozott páncéltest”), és ezzel a zenei élmény létét kérdőjelezi meg, hisz milyen katarzis az olyan, amely nem képes magától hatni, hanem bele kell üvölteni.

Az Experimentum Mundi ugyanezt a kísérletet folytatja a hang, a katarzis, az élmény átalakításával. A karmester szenvedélyesen vezényli a kádárt, a köszörüst s a pletykás vénasszonyokat, persze egyikük elől sem hiányozhat a kotta. A notáció már nem több itt ironikus kelléknél, mely „önreflexív gesztusként csüng az öröklött zenei paradigmán”,⁷ és esetleg arra adhat utasításokat, hogy az asztaloslegények dőlésszöge hány százalékos legyen ahhoz, hogy átférhessenek a vonalközökön. Vajon mi kompenzálhatja a befeszítést, a fojtogató füstöt, az összhangzattan túlterhelését ólomnehéz szünetjelekkel?

A lejegyzés funkciójától megszabadult zene élménnyé válik, vággyá, „hogy odaadhassák magukat, teljes lényük lejárt szavatosságú gesztusait a színpadnak”, hiszen ebben a kísérletsorozatban a befogadó válik kőművessé, vakolókanallá, amely felveri a tojást, karmesterré, aki irányítja mindezt, egyszóval „te vagy nekik a partitúra”, melybe az improvizáció során íródna bele mindazok az élmények, melyeket „történelem” címszó alatt tárgyal a könyv második része.

A zenéről meg történelemről való beszámoló ekkor fölveti a hitelesség problémáját, amennyiben átjárásról, metamorfózisról beszélünk. Mert jóllehet a szöveg szöveg, textus, test – mégis szükség van fordítóra. Ez esetben talán Orpheusz a legmegfelelőbb. Az első ember, aki átkelt a Styxen, és megjárta a túlvilágot, mindent a költészet segítségével. Joggal érdemli meg, hogy róla szóljon az első mai értelemben vett opera, Monteverdi késő reneszánsz *L’Orfeo*ja.

Ezt az Orpheuszt allegorizálja rá Csehly Vergilius *Negyedik eclogájára*, melynek keresztény befogadástörténete annak automatizmusát lazítja fel („mert a dal túl automatikus ahhoz, hogy értelme

látsszon, hogy ellenőrizhetetlenül haszon, túlságosan hozzáértő, mint a hónalyszőr”), és ezt a fellazítást a hagyomány, az anyag (materia), az anya (mater) testéből való kitessékelésként értelmezi. A „szimfonikus variációként” megnevezett költemény első sora így kezdődik: „segítsetek, anyám halhatatlan!” Az anya pedig, maradvá a hagyománynál, lehet akár az Istenszülő, a Theotokosz is. A bizánci kontaktkon, Mária-himnusz kifordul önmagából, „angyaltollal bélelt fészekké, szentlélek csiklajává” változik, miközben a *Negyedik ecloga* „beidézett” vendégszövege – *iam redit et Virgo* – (már megtérhet a szűz) ironikus kontextusba kerül: „Ámult a szűz, és ahogy meg volt írva, ahogy a szüzek általában, tényleg nem értett semmit.” A lírai alany groteszk nézőpontból tudósít, melyet chiasztikus, antimetabolészerű alakzatokkal támaszt alá: „vagyis a pillantások váltották meg őt, néha ki is tartotta a nézést, a nézés kitartottja volt ő”, és amint a pillanat másfelé irányul, megszűnik létezni, eltűnik „egy Versace-reklám örökkévaló, barokk tömkelegében”.

Az anya eltűnése, megszűnése kibilenti sarkaiból, kitessékeli magából, elvetéli az egész megváltástörténetet. Hol van itt a beígért gyermek („incipie, parve puer”), aki majd elhozza az aranykort? Aki a „visszatérést készíti elő”. A reneszánsz zeneművek harmóniájába, a téma-moduláció-visszatérés elegáns szerkezetébe beleszól a kakofónia („potyadék”), melyről eddig a befogadás nem akart, nem mert tudomást szerezni.

A Csehy-féle poétikában Galatea (a mű) nem kerülheti el a megbecstelenítést. A hűség és az ideális szerelem kategóriája értékét veszítette, elcsúszik azokon a szappanoperákon, melyeket sorra produkált a szentimentalizmus meg a biedermeier. Alkotó és műve közti viszony fordul itt visszajára: a többszörös szerepjátszó lírai alany most a konvenciók festett körmére néz. A mű megerőszkolása ugyan már kész tény, de a szerző szétépése sem várat sokat magára: „ahogy szétfeszül a hús a hentes kapcain”, „és csak annyit tud szépíteni, amennyit a hangzason javíthat, s jártas lévén az összhangzattanban, ez nem kevés”.

Csehy Senecát hozza be itt, talán nem véletlenül, hisz Kosztolányi regényében öközte és Nero között tételeződik a művész-dilettáns ellentét. Seneca, Nero egy-

kori tanítómestere öngyilkosságot követ el a fürdőkádban. Az Orpheusz-mítoszban pedig Dionüszosz, a másik nagy „művész-rivális” parancsára tépik szét a dalnokot az egyfajta antimúzsákként színre lépő bacchánsnók. A halált itt csak hangszerelni lehet, balesetté, sebbé tompítani, ami van olyan hatásos, mint mikor Brueghel abba a pillanatba fagyasztotta be Ikarosz bukását, amikor a lába épp-hogy csak kilátszott a vízből.

Valóságos képleírással, ekphraszisszal, archaikus Orpheusz-torzóval szembesülünk, melynek a fejét, az éneklő fejét halászok fogták ki, és testét a homokvihar csiszolja aszerint, hogy Mária, Galatea vagy Eurydice preferenciáit tartjuk szem előtt. („Elég a szervek botránnyos önműködése és a nemes hagyomány. De én hol az anyámban voltam?”) Végül úgy látszik, megtaláljuk az átjárás nyitját a folyton elkülönböződő tükörképek között: „Az időtlen tekintetet keresem, ahogy belefagy a szó a képbe és kiterjeszti szabad kapacitásait. A végtelenített szavakat, kegyeselem férfiként és nőként, amikor illetlen dolgokat teszek ágyban, szaunában, sötét és világos szobákban [...] amikor azt kívánom, hogy megtaláljam a pontot, melyben, mint egy anyaölből, láthatatlan köldökzsinór táplál.”

A második rész pokoljárása (mint valami Fausté) ezúttal az antik mitológia és történelem helyszínein folytatódik. Ingványos talajra lépünk. Az identitások cseréje, a többszörös levakart tekercs, a „görögösége kissé perzsa lesz” idegenség magának a nyelvnek az elvesztését (Philomela) is kilátásba helyezi, hiszen a szónak hatalma van, felelőtlenül nem lehet bármit kimondani.

„A nyelv csak átok, a nyelv nyughatatlan vadbarom, a nyelv a lét diliháza ellenben zseniális izomzata van kompakt és megbonthatatlan test a testben entitás az entitásban.” Itt ugyancsak egy *mise en abyme* szerkezettel szembesülünk, mint a homokvihar esetében – a test, a nyelv mind olyan struktúrák, metaforák, melyek többszöröznek magukat, elkülönböződnek, leírják és folyton lefordítják egymást. A szavak körülbelül úgy állhatnak a történet peremén, és nézhetik szelíden a mozgást, akár a csillagok a semmi ága körül. „A nyelv árnyéka az ember. Az árnyék nyelve az ember. Az ember a nyelv álma” – próbálkozik Csehy Pindarossal. És mielőtt észbe kapnánk,

hogy megragadjuk az ódai magasságú pillanatot, a nyelv reflektál saját fordítói voltának tökéletlenségére, „pillanatokra esve szét, a grammatikába merülve: hisz csak árnyékszag álma az emberszag”. A rétegek és álarcok lefejtése az előző bőr rothadásával jár együtt: a nyelv területe, a homoksivatag a bűz vidéke, ahol „szagot kap a szó is”.

Ha eddig a hang és test, a szó és a kép közötti átmenet és transzformáció kapcsán arról beszélünk, hogy a mágius négyzetben vagy a Reihében a két rész egymásnak tökéletesen megfelel, a struktúrák egymásra fedődnek, Kandaulesz felesége homlokegyenest mást állít: „Ne félj, Gügész, te mindig idegen maradsz, örökkön test, én kőszobor.” Az átjárhatóság igyekezete, a művész struktúrák közöttisége itt erőszakos behatolásává válik, melyből nem jöhet létre semmi megteremkenyítő, mivel két, egymással össze nem férő világról van szó: „s mint tébo-lyult, ki tagját szobroknak dörzsöli, magod, tudd, lefolyik faromnak ívein.”

Az ekphrasztikus szkepszis elhatalmasodása megmutatja, hogy a határátlépéseket nem lehet büntetlenül megúszni („ma éjjel Kandauleszt, a férjem, megöled, vagy meghalsz, mert láttál nyemtelen”). Az átváltozások mindig testi nyommal, sebbel, egyfajta „elvarratlanság-érzettel”⁸ jártak. A *perzsa freskófestőben* is egy ilyen képpel van dolgunk, a szókapcsolat legerősebb értelmében. A művész többszörösen összetett önanonosságát tükrözni próbálja alkotásán, és ez utóbbit a közönség elvárásának igyekszik megfeleltetni. Igen ám, de az elvárás elvarrást von maga után, a kompromisszumkeresés a vágyak feladását. „Már nem vágyik vissza, csak olykor hiszi, hogy ott van, eladják valahol, s megveszik valakik, aztán az a szégyenletesen heves vágy.” Az ostoba heg meg emlékezteti őt az átöltöztetés („a ruhája legyen inkább görög”), az elfedés, elváltoztatás sikertelenségére is.

Az átváltozással a szónak Gügésznél nagyobb mesterei is megpróbálkoztak. Heliogabalus császár⁹ van szó, akít, egyszerre hallgatott az Elagabalus, Varius Avitus Bassianus és Marcus Aurelius Antoninus névre. Csehy az alakját egy igaz klasszikus műfajban, egy „portré-regényromban” örökíti meg.

Ahogy az előbb Hérodotosz kapcsán, úgy eleveníti fel most a lírai/próza alany

a hitelesítés/hiteltelenítés problémáját két történetírón keresztül. A „felütésben” Aelius Lampridiushoz, egy talán fiktív történetíróhoz címez misszilis (?) levelet, bizonygatva, hogy Heliogabalus nagysága abban állt, hogy szavainak súlya volt. Később, a zaftosabb részletek taglalásánál a „bérenc Suetoniussal” mentegetőzik, akinek dokumentáltan hajlama volt a római kori szappanoperák megírására.

Miután már eléggé a fikció, a legendák területére száműzte a császárt, a hitelesítés játéka folytatódik: „befejezte Caracalla fürdőit, restauráltatta a Colosseumot” stb. Ha ez mind nem volna elég, mindenféle jelzés nélkül kitalált szereplőket emel be a műbe (Eboracus), hogy a befogadó ne a médiumot (a Medúzát) lássa, hanem annak egy, nyelvi eszközökkel ártalmatlanná tett (tükör)képét, nyomát (Spur). Csehy itt megmutatja nekünk, milyen is az, ha mi „tükör által homályosan látunk”.

A kegyelem állapotában megmenekülünk mindattól, amit ha esetleg saját szemünkkel látnánk, belehalnánk. Számos példa mutat rá az irodalomban (Borgestől a *Tükör és a maszk*, Örkénytől a *Ballada a költészet hatalmáról* stb.), hogy milyen sorsra jut az, aki szemtől szembe kerül Istennel vagy akár a művészzel. Pál apostol egy heveny vaksággal „úsztta meg” a találkozást, Csehynek pedig az önanonossága ment rá arra, hogy közvetítőként, fordítóként, tükröként példázza nekünk a homokvihart („és én már nem bírok többet ölni, nem fér belém már több halott, átnőnek bőrön, izmokon, helyettem zengik el tőlem nyert sorsukat, s olyan vagyok, mint egy többször levakart tekercs”).

Tükröképeket, torzulásokat, nyomokat látunk, melyek gyakran vezetnek kátyúk és kottavonalak közt. A köztességben balesetek, félresiklások is bekövetkezhetnek. Ilyenkor csillapodik le a folytonos változás örvénye, és a tombolás kellős közepén kialakulnak a vihar szemének is nevezett (Messiaen-¹⁰) lyukak, szélcsendes övezetek. Az az örök szépség nyilvánul itt meg, melyet soha nem kezd ki a homok. A hangok szint kapnak (Klangfarbenmelodie), a leprásnak kivirágzik a teste, és a madarak arpeggióban száguldanak végig az égen, vagy akár a meleg bélben. Az ismétlések, a gondolatritmusos továbbírások, variációk egy hegedűszólót idéznek a *Kvartett az idők vé-*

gezetére (Quatuor pour la fin du temps) nyolcadik tételéből, melynek címe *Vágyakozás Jézus halhatatlansága után* (Louange a l'immortalité de Jésus).

A madarak csőrén így is, úgy is kicsordul a bor (ha ez értelmezhető Krisztus vérének a visszautasításaképpen), hiába erőlködünk színes hangokkal visszaadni az Isten tökéletességét, a teremtés tökéletességét, a zene tökéletességét. Pontosan a kegyelem ment meg minket ettől, hogy ismét Pált idézzem, a látás tehetsége, a tökéletesség adománya: „Ezért tehát nem azé, aki akarja, és nem is azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené” (Róm 9,16). Hogy Derridához kapcsoljak: „lényegében anélkül következik be tehát, hogy létre kellene hoznunk” (lásd a jegyzetben).

Az idill mégsem fordul át kilátástalanságba „sötétség nyúzott bőre alatt”, legfeljebb rezignációba vagy várakozásba, „fülledten, színesen, melegen, amikor még meztelenek a hajnali utasok”. Messiaen a testnek azt az állapotát mutatja fel nekünk, mikor még elképzelhetetlen volt a mocskok, és a szeriális zene atonalitásába is belecsempészi a keserű harmóniát („egy villamosbelsőben mondjuk”), mint mikor a farkas, a sekély sírba tett farkas vizeli le feltámadása után önnön sírkövét, „amikor már langyosan lötyög a tej a bevásárlószatyrokban”.

Az emberi testnek a maga gyarlóságában kell partitúrájának megfelelnie: „Kell, hogy valami hangfűrtbe fogja a húst, a bőrt, a szórt és minden hármashangzatot”, és az is „kell”, hogy „valami forogjon, hogy valami lassan, mintha nyárson, éneklő tűzön, megforduljon a szóban” (*A Philip Glass-konstans*). Ez a megfordulás, a *kell* imperatívusza jár megéggéssel, balesettel, halálos áramütéssel, mint a *Cantus arcticus* és *Koncert Helsinkiben* című versekben. A magát kottavonalak között átszuszakoló madár hasonló ahhoz az angyalszerű sünhöz,¹¹ mely nem hallja, de érzi a közeledő veszélyt („kikerülhetetlen a sün tüskéi közé feszíthető teoretikus húrok hangjának képzete”).

A hang végül átalakulhat testté (*Az Edgard Varèse-matt*), „hogyan is olvasom ezt a szöveget, mit hoz ki belőlem, ha hanggá teszem és minden hangot tárgyá teszek és lesz oldaluk, peremük, méretarányuk stb.”, de csak azért, mert így talán sérülékenyebb, olyan, mint „a bőrön túlnövő hús vagy a körömágy irányába

növő köröm”. Tablada verse (*A Dél Keresztje*) megzenésítve mattot ad a rációnak – hiába minden atonális próbálkozás, a harmónia elkerülhetetlen. Az viszont már más dolog, hogy az összhang valahol a kinifa és az albínó majmok társaságában képződik-e meg, vagy a fültépő zene mellett? Vagy az újabb ekphrasziszban, a megzenésített vers újra szöveggé alakításában? „Az alkimista, akár egy gumilabdát, kifordítja a kristálygömböt, hogy szerteáradjanak a csillagjegyek, a gázok, és kitöltsek a csak elemeiben leírható eget.”

Ezek után már nem mehetünk el szó nélkül amellet, hogy a zene időben és térben történik, kiterjedése (dilataciója) és rítusa van (mint az operának). A *Cage Pozsonyban*¹² (vagy az *Orfeokassák és Kavafiszkassák*) hasonló Tandori Dezső *Hérakleitosz-émlékoszlop* című verséhez,¹³ amelyben a szerző arra biztat minket, hogy „Próbáljuk meg első olvasásra elmondani, hány sor”.

A *Cage Pozsonyban* tíz percben szabja meg a befogadás idejét – számolva azzal, hogy néhol nem tudjuk betartani az időkorlátot, s így vagy hadarnunk kell a szöveget, vagy nem olvassuk végig, tehát minden alkalommal más és más, folyton elkülönülő, és csak nyomokban megragadható értelem képződik meg a befogadás aktusában. „A papírhiba a papír hangja” – indít a szöveg McLuhan módjára („the medium is the message”). Az igyekezet, hogy újraéljük a rítust, Cage utolsó (fiktív) pozsonyi előadását, az időkeretek betartására késztet minket („benntartani a zongorában mint hűtőszekrényben a húst”). Ez megakaszt az olvasásban, néhol hadarunk is, és másfelé tolódnak el a hangsúlyok, teljesen új műalkotás jön létre (ugyancsak balesetek, hibák folytán): „terheljük túl az időzárójelet hogy majdnem szétpukkadjon a hadarástól hogy az játszódjon le fájdalmában ami egy felpumpált aranyhal belsejében.”

De ha már a szöveg a rítus, az ismétlődés, az újraolvasás tere, akkor szakrális tér is lehet, ahol a sarut le kell oldani (*Homokvihar*), mert a történetek „apám történetei”, maguk a hagyomány, melyek „apámmá álltak össze”. Ugyanakkor ezt a szentséget lehet profanizálni (Orpheusz, Párizs) is („és a darab végére eljön Dionüszosz is de nem ám dobozolható jellegzettségében hanem spektrálisan és a kurva

életbe pontosan itt ezen a szent helyen bosszulja meg amiért nem tisztelik ebben a kibaszott Thébában”), visszatérve a labirintus-homokozó dichotómiájához, belekomponálva az orgiákba, a hullaevés új grammatikája szerint.

Ez volt az a kettősség, amelyhez kitűnően értett Heliogabalus. Párhuzamba állítva Albert Camus *Caligulájával* a hasonlóság meglepő. Mindketten egy másfajta, groteszk igazságot, művészetet szerettek volna elérni, mint ami elfogadott és bevett, bejáratott volt. A süllyedő hajó testét felsértő csáklya metaforája, vagy a „történetírás farkaként” emlegetett rabszolgá, vagy Parisz és Venus intermezzója (a megszenteltetés aktusaként) nemcsak az újítás erejére mutat rá, hanem figyelmeztet a dilettantizmus veszélyeire is. Akár a csapnivaló verseket író Nero figurája Kosztolányi regényében, akár az igazságot megszállottan kereső Caligula a Camus-drámában, Heliogabalus császár is másként fogja fel az életet, művészetet. Például úgy, hogy a gasztronómia segítségével próbál közelebb kerülni a költészethez: „nem császár ő, szakács, cukrász, ilatszerész.” A gyöngyökkel kevert rizs és az onixos lencse bizonyára nem az emberek eledele. De ő, az istenné kikiáltott, képtelen felnőni a feladathoz, „Sybaris ízein túl már sohasem tehet”, akár mennyit bűvészkedne és alakoskodna.

A portréregényrom világában az utánzás többé válik az utánzottnal dolognál (*Mirissimus*) az arisztotelésus dráma-szervezési elvek értelmében. A császári szó hatalma fogja eldönteni, hogy mi a látszat, és mi a valóság: „a beígért szüzek mind etióp vénasszonyok, akiket rettegve mind szüzeknek hívnak, dicsérgetik versenge a kilenchúrú lant szavával bájaik” (*Bonosus*). Ám ettől a vénasszonyok nem változnak át szüzekké, legfejlebb a szüzek kontaminálódnak, és Heliogabalusé a főszerep, aki „tapsot kap, ha ront a jambus ritmusán”. A császár, aki a „pucérra vetköztetett rítust” performálja, nem tudja „művészetét” játékká vergődni – s ez lesz a veszte. Hiába veszi fel magára az öszvérhajcsár-csuklyát és változtatja meg akár nevét, vallását, származását is.

Sőt nemét is. A *Homokvihar* világában nőnek lenni egyszerre blaszfémia és apoteózis. A szukák szukáját illetik hódollattal, és hamvas, szép, rózsasillatú szüzeket fognak kocsi elé. Az anyát, mint látuk, kigúnyolják (*Orpheusz*), ezért az

egyetlen lehetőség, amivel egy nő élhet, hogy hasonul a férfiakhoz. Symiamira, Heliogabalus anyja így élte túl a császárkori Róma intrikáit, nőessége egy „számitó férfit” takart. Egy ilyen fonák és természetellenes helyzetben találja ki a császár legújabb élvezetét: önmaga megtagadását (*A hajó*).

Az istenné kikiáltott ember esendősége mutatkozik meg (anakronisztikus, esetlen és perverz [anti]Krisztus-imitációként) a *Sybariticum*, *A torony* és *A hajó* című versekben – Heliogabalus, aki végső soron minden hagyományt és bizonyosságot, még saját létét (lásd nevei) is felszámolja, nem tud egy elfogadható alternatívát felmutatni.

Annál inkább tud Csehy. A *Homokvihar*, minden bizonytalanság terepe, mégis bír egyfajta szervezettséggel. Még ha ez nem is egyenértékű a rendnek azzal a felfogásával, amelyet Webert halála előtt vallottunk („A homokszemnek nincs variánsa, csak mása, kiköpöttsége van neki”).

Térjünk vissza a mágikus négyzethez. Legyen SATOR a szó, AREPO a test, TENET a szünet, a hiány, OPERA a zene és ROTAS a kép, elvégre ezek a fogalmak lépnek kapcsolatba és járnak át egymáson átírva a tájat „jambusból hexaméterre”. A szó a kép fordítottja, a test a zenéé. Mindezeket pedig a kereszt alakban kirajzolódó hiány választja el, köti össze. Adottak így tehát a kompozíció szabályai, melyek segítségével megkísérelhetjük az átjárást.

A zene testté alakítása ezért maga után vonja a szó, a kép, a szünet „bekapcsolódását” is az átváltozásba. Egyrészt, hogy egy verseskötetben, az írás médiumán, kígyózó mondatokon keresztül történik mindez. Másrészt, mert a hangokat csak úgy szavakká alakítani nem lehet, mert azok rögtön képpé állnak össze (*A tó*), és ellenállnak a leírásnak, a megfejtésnek, ami történetesen a befogadás terében és annak ideje alatt történik. A befogadás körülményei, hacsak nem aranyhalat pukkasztani készülünk, bizony formálják magát a műalkotást, s így nem mindegy, hogy a betűket egy fehér papíron vagy egy áttetszőn keresztül nézzük, melynek másik oldalán például Galatea festett (vagy feslett) arcának körvonalai sejlének fel.

És még mindig nem szóltunk arról a lehetőségről, hogy a négyzet szó szerint „keresztbe tehet” nekünk, Pater Nosterré

alakulhat, meggátolva minket abban, hogy teljesen felfejtsük a homoksvatag titkát, mert így legalább megmaradhunk abban a bizonytalanságban, köztes létállapotban („mert ki sosem gyögyul

meg, sosem hal meg” – *A Philoktétész-séma*), melyben megbocsátható az az igyekezet, hogy a zenét testté változtatva szeretnénk kezdeni valamihez ebben a homokozóban.

■ JEGYZETEK

1. Lásd a Függelékben.
2. „A nem hódító művészet olyan pontos kell legyen, mint egy matematikai bizonyítás, olyan meglepő, mint egy éjszakai támadás, és olyan emelkedett (élevé, elevated), mint egy csillag.” – Alain Badiou: Tizenöt tézis a kortárs művészetről. (Ford. Selyem Zsuzsa) <http://selyem.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=37&p=7201, 2003>.
3. Eduard Hanslick 19. századi német zeneesztéta kijelentése – Hanslick többek között tagadta a zene érzelmkifejező funkcióját, ellenezte a programzenét, szembehelyezkedett a századvég haladó irányzataival, Liszttel, Wagnerrel és Verdivel is.
4. Arnold Schönberg (1874–1951) osztrák zeneszerző, a Második Bécsi Iskola alapítója (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), a szeriális zeneszerzés megalkotója. Módszerét a zeneszerzés eszközeinek, nem pedig céljának tekintette.
5. Anton Webern (1883–1945) osztrák zeneszerző, Schönberg tanítványa. A tizenkétfokúságon alapuló zenét fejlesztette tovább a szerialitás, a harmóniak precizitása felé. A második világháború végén egy amerikai katona lelőtte, mert ellenséges célpontnak hitte.
6. Vö. Jorge Luis Borges: Két király és két útvesztő. In: *Uó: A titokban végbement csoda*. Novellák. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1978.
7. Ignác Ádám: Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900–1930) – elméletek, kompozíciók, hangszerek. In: Batta Barnabás (szerk.): *Médium, Hang, Esztétika, Zeneiség a mediális technológiák korában*. Univ Kiadó, Szeged, 2009.
8. Vö. Parti Nagy Lajos: *Hősöm tere*. Magvető, Bp., 2000.
9. Elagabalus (Varius Avitus Bassianus) római császár 218 és 222 között uralkodott. A szíriai Emésában született 203 körül, papi családból. Császárként Baál napisten kultuszát igyekezett Rómában meghonosítani, kevés sikerrel. Hírhedt volt excentrikus viselkedéséről és erőteljes homoszexuális hajlamáról. Főbb hivatalnokai és hadvezérei helyébe kegyenceit ültette magas pozíciókba, többnyire előnyös külső tulajdonságok alapján. Többször házasodott, második felesége egy Vesta-szűz volt. Uralmának nagyanyja, Julia Maesa vetett véget; összeesküvést szervezett, megölette Elagabalust és annak unokatestvérét, Alexandert ültette a trónra.
10. Olivier Messiaen (1908–1992) francia zeneszerző, orgonista. Zenéjére hatott a katolikus teológia, művei főként vallásos, misztikus témákat dolgoznak fel. Személyes stílusát a komplex ritmus, az egyedi hangszín hangszerezés jellemzi; a komponálásban befolyásolta az a képessége, hogy a hangokat színekben „látta”.
11. „Nincs költemény baleset nélkül, sem olyan költemény, mely ne tátongna nyitott sebként, miközben maga is hasonló sebet üt. [...] Lényegében anélkül következik be tehát, hogy létre kellene hoznunk: ráhatás nélkül képződik, munka nélkül, a legiózanabb pátoszban, amely minden előállítástól idegen, legfőképpen az alkotástól. [...] Nem a főnixmadár, nem is a sas, hanem a sündisznó, odalenn, egész mélyen és halkán, a föld közelségében. Nem fennkölt, se nem testetlen, talán inkább angvalféle, egy darabig. Ezentúl valamilyen a megkülönböztető jegy iránt érzett szenvedélyt hívsz majd költeménynek, a kézjegyet, mely szétszóródását ismétli, mindannyiszor túl a logoszon, embertelenül, alig megszelídíthetően, az alany családjába visszasorolhatatlanul: mint egy átváltozott (megtérített), összegömbölyödött állat, mely a másik és önmaga felé fordul, összességében egy dolog, méghozzá egy szerény, diszkrét, földhöz közeli valami, az alázat, melyet – a néven túli név fölébe emelve önmagad – katakretikus sünné keresztelsz át, minden tüskéje a külvilág felé mered, miközben e kortalan vak állat hallja ugyan, de nem látja a közeledő halált.” – Jacques Derrida: *Mi a költészet?* (Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa). In: Bókay Antal (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002.
12. John Cage (1912–1992) amerikai avantgárd zeneszerző, kezdetben a Schönberg-féle dodekafon komponálás követője, később a zenei indeterminizmus híve. Ő volt az első, aki elhangolt zongorára szerzett darabot, és ugyancsak neki volt szerepe abban, hogy a bizonyos zajok és a csönd használata egyre inkább elfogadottá vált.
13. Uo.

■ FÜGGELÉK

I. Versek

1. ábra: A mágikus négyzet

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

		P		
A		A		O
		T		
		E		
P	A	T	E	R
		R		
		O		
		S		
		T		A
		E		
		R		

2. ábra: Tandori Dezső: *Hérakleitosz-emlékoszlop*

P	P	P	P	P
r	r	r	r	r
ó	ó	ó	ó	ó
b	b	b	b	b
á	á	á	á	á
l	l	l	l	l
j	j	j	j	j
u	u	u	u	u
k	k	k	k	k
e	e	e	e	e
l	l	l	l	l
s	l	l	l	l
ö	ö	ö	ö	ö
o	o	o	o	o
l	l	l	l	l
v	v	v	v	v
a	a	a	a	a
s	s	s	s	s
á	á	á	á	á
s	s	s	s	s
r	r	r	r	r
a	a	a	a	a
m	m	m	m	m
e	e	e	e	e
g	g	g	g	g
m	m	m	m	m
o	o	o	o	o
n	n	n	n	n
d	d	d	d	d
a	a	a	a	a
n	n	n	n	n
i	i	i	i	i
h	h	h	h	h
á	á	á	á	á
n	n	n	n	n
y	y	y	y	y
s	s	s	s	s
o	o	o	o	o
r	r	r	r	r