

SURÁNYI LÁSZLÓ

Tér és idegenség a zenében

*és egyetlen hang bujdokol
nyíl röpte orkán
tornádó mosoly
egyetlen hang csak éj se nap
szágyuld körül egy láthatatlan
ég alatt
teremtett fül
sehol*

MÁNDY STEFÁNIA: *és gomorra*

1.

Vajon igaz-e, hogy „a zene felfogása elsősorban esztétikai folyamat”, és hogy „a zene esztétikai szépségét és nagyságát” „valójában nem (vagy csak nagyon korlátozottan) lehet (...) a leíró és magyarázó nyelv által elfogadhatóvá tenni”, mint azt Eggebrecht, a neves zenetudós állítja?¹ Kétségtelen, hogy egy, főleg a zenészek között igen elterjedt vélekedésről van szó. De hogyan fogadhatná el például Schönberg, Bartók vagy Kurtág, hogy az ő zenéjükben külön lehet választani az esztétikai szépséget és nagyságot az etikaitól és attól, hogy a megszólalás *igazságáért* harcolnak? Hogyan vonatkoztathatnánk el egy zenemű nagyságának a megítélésénél egy pillanatra is attól, hogy *igaz-e?* Amikor a zene *nagyságáról* és *szépségéről* beszélünk, csakis olyan zenére gondolhatunk, amely létünk rejtett ellentmondásait ragadja meg és – heideggeri kifejezéssel – „hozza jelenlétbe”. Mint ahogy erre gondolunk akkor is, ha egy vers vagy egy kép nagyságáról és szépségéről beszélünk. Valóban összemérhetetlenek volnának egy-

¹ HANS HEINRICH EGGEBRECHT: *A Nyugat zenéje*. Bp., Typotex, 2009. 671. [Musik im Abendland, München, Piper, 1991.] Az Eggebrecht politikai múltjával kapcsolatban újabban felmerült kétségekkel nem feladatunk foglalkozni. Eleget mond róla könyvének 35. oldala, ahol fél oldalon át sorolja azokat a szellemi (és institutionális) hagyományokat, amelyekre a Nyugat saját eszme- és értékrendjét építi, de a zsidó szellemet feltűnő – és német nyelvterületen ma elég szokatlan – módon kihagyja a felsorolásból. Igaz, a Nyugattal ellentétes szellemiségek között sem sorolja fel. Egyszerűen nem vesz róla tudomást.

mással a különböző művészeti ágakban tapasztalt „szépség és nagyság”-élményeink?²

Ha azt állítanánk, hogy azt a jelenlétet, amit a zene ad, a szó csak felületesen tudja megérinteni, nem tudja dialógusba vonni, megszólítani, akkor is valami nagyon lényegeset *mondanánk* róla: a zenét, annak legmélyebb, legtisztább formáit is úgy *írnánk le*, mint idegenségbe zárt intenzitást. „A zene esztétikai szépségéhez és nagyságához” akkor hozzátartozik valami eleve feloldhatatlan idegenség. A zene felidézheti és világos formában megragadhatja létünk legmélyebb ellentéteit – a „megfoghatóság”³ a zenei gondolat sine qua non-ja –, formába sűrítetheti feszültségeit – a kompozíció Kandinszkij szerint „a szükséges feszültségek belsőleg organizált összege”⁴ –, ám mindez mégis valamely rész-érzékelésünkbe van zárva, egzisztenciánk *egésze* számára hozzáférhetetlen. A felidézett feszültség feloldható egy megformált zenei pillanatban – „te vagy a zene, amíg a zene tart”⁵ –, de ez a pillanat és feloldás mégis valami idegenségbe van zárva, nem folytatható, nem hosszabbítható meg, döntő ponton nem vonható dialógusba, nem integrálható a Moholy-Nagy-féle gömbszerű érzékenységünk egészébe. Nem hozzáférhető a szó megvilágító ereje számára, sem a kép plasztikus ereje számára.

De vajon elfogadhatjuk-e, hogy a szó nem képes olyan teret teremteni, amelyben a szépségről és nagyságról szerzett tapasztalataink egymásra vonatkoztathatók, összehasonlíthatók, egymással megvilágíthatók? Ha ezt elfogadjuk, ezzel megtettük a döntő lépést *zenei terünk elidegenítése* felé. És akkor nincs mit csodálkoznunk ennek a következményein. Ha lemondunk az egységes értékelésről, akkor nem bírálhatjuk magasabb értékszempontok nevében azt, hogy a zenei tér legprimitívebb formái elnyelik terünk legnagyobb részét.

Mert kétségtelenül elnyelik. A tánc eredendően az ünnepben van otthon; ahol tánc van, ott ünnep van. Ám a tánczene ma legmindennapibb tevékenységeinknek is elmaradhatatlan kísérő jelensége. Nem tudunk vásárolni menni, hogy ne szólna. A kielégítetlen ünnepigény idegenségbe zárva harsog, szól, zümmög, szinte bárhova megyünk. Állandó csend-deficitben, s így tér-deficitben is élünk. Ötven éve még Hamvas-regénybe illő túlzó szatíra lett volna, ma már valóság a mellékhelyiségben szóló Vivaldi.

A hangterünket folytonosan betöltő zene *szól*, de nehezen mondhatnánk, hogy *jelen van*. Épp ellenkezőleg: a jelenlétet ellehetetlenítő idegenségbe zárja azt a

² Kétségtelen, hogy gyakrabban történik meg, hogy egy zeneszerző egy festményre vagy szoborra zenével reagál, mint a fordítottja. De vers gyakran születik zenére válaszul.

³ Ld. pl. ANTON WEBERN: *Előadások – írások – levelek*. Bp., Zeneműkiadó, 1983. 19sk. [*Wege zur neuen Musik*, Wien, Universal, 1960.]

⁴ WASSILY KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. 8. Auflage, Bern, Benteli, 2002. 16.

⁵ T. S. ELIOT: *Dry Salvages*. (Ford. *Vas István*) In: Uő: *Versek – Drámák – Macskák könyve*. Bp., Európa, 1986. 179.

közvetlen közelséget és intenzitást, amely még a legdurvább zenéből sem hiányzik. Abból a zenéből sem, amely mára a tér megsemmisítésének, az „azonosságot és távolságot tagadó közelség, az elszigetelt, önállósodott, szubsztancializálódott közelség kultuszának”⁶ eszközévé vált.

Van-e mégis valami igazság abban a vélekedésben, hogy a zene lényege, „szépsége és nagysága” szóban megragadhatatlan? Talán az, hogy a zene valóban szorosan érintkezik valamilyen idegenségbe zárt intenzitással. Innen is szoros érintkezése indulatvilágunkkal: az indulat is idegenségbe zárt intenzitás.⁷ A zenei hang mélyen össze van szövődve indulatvilágunkkal, mégis értelemmel áthatott. Ez a feszültség élteti.⁸

Másrészt a zene csodájához tartozik, hogy a mély, nyelvtelenségbe zárt kint is meg tudja érinteni, a szótlanságba zárt kint meg tudja szólaltatni. Mert megérinti a kín gyökerét, a nyelvtelenség kínját: gondoljunk Kurtág György *What's word* c. művére, amelyben Kurtág egész zenei eszköztárából szinte egyetlen feszítővasat készít, hogy a nyelvtelenség egy egészen mély és egészen leszűkül, kínokkal szinte teljesen elzárt bugyrát feltörje, a szóval szembeni tehetetlenség kínját fel-fakassza, és a kútból zenét fakasszon.⁹ De gondolhatunk Bartók egy-egy vonós-négyesére, Webern 6 bagatelljéből némelyikre, vagy Schönberg Mózes és Áronjának befejező ütemeire (de akár *Erwartungjára*) is.

Azt mondtuk, hogy ezek a zenék a kín gyökerét, mert a nyelvtelenség kínját érintik meg. A fájdalommal még tudunk perelni, de „kín az, amivel nincs közös nyelvünk”, mondja Tábor Béla. És ha az, ahogyan a zene megérinti – és felfakasztja – a kint, idegen maradna a nyelv számára, akkor – megmaradna (nyelvtelen) kinnak! Márpedig a zene, az igaz zene, ha nem is ígéri feltétlenül a kín megszüntetését, azt igenis ígéri, hogy olyan közegbe emeli, olyan teret nyit, ahol megtörik a kín ereje, ahol nem borítanak el fájdalomhullámai, s így közös nyelvünk lehet vele. Olyan teret tehát, ahol az öröm is megjelenhet. A szónak igen felszínes felfogása az, amely azt képzelet, hogy egy ilyen erős nyelvi aktus nem érinti mélyen a szót, vagy a szó nem volna képes érdemi dialógusra egy ilyen erős nyelvi aktussal. Tábor Béla „a terüktől megfosztott indulatok logikájá-

⁶ TÁBOR BÉLA: *Személyiség és logosz – Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez*. Bp., Balassi, 2003. 275.

⁷ Zene és indulat viszonyáról részletesebben I. SURÁNYI LÁSZLÓ: *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről*. (A továbbiakban ME.) Bp., Typotex, 2008. 9–48.

⁸ Ugyanakkor már ez is szorosan összeköti a nyelvvel, amely Tábor szerint „logosz és indulat szüzügiája”: „A nyelv logosz és indulat ... egymásra hatásából fakad; erotikus aktus önmagunkban is, nemcsak a dialógusban.” TÁBOR: *Őstörténeti jegyzetek*. kéziratban.

⁹ És vajon milyen az a zene, amely fel tudja idézni azt az „egyetlen hangot”, amelyről Mándy Stefániának a mottóban idézett *és gomorra* c. verse szól? Amely „bujdokol”, az iszonyattal szembe szegezett tisztaságával „körülzárguld” „egy láthatatlan ég alatt”, mert a próféta sem fogadta be. Hogyan idézi fel minden „nagyonis emberi” melléközöngé nélkül a benne levő iszonyú orkánt, kietlenségét, otthontalanságát és tisztaságát?

val” szembeállítja azt a logikát, amelyet „az öröm terében és prizmatikus közegében megtörő szenvedés ősmítosza indukál”.¹⁰ A zene is küzdelem annak a térnek a megteremtéséért, amely megtisztítja az indulatokat „a vak kín fekete mítosza által indukált” logikától. A zene esztétikai szépsége is értékelhető mint arra a kérdésre adott válasz, hogy milyen mély kint tud az öröm színes terében feloldani.¹¹

2.

Eredendően a *tánc* is ilyen küzdelem. Empirikusan ma is az: harc a dinamikus, indulattal telt mozgás és a hang, a ritmus összhangjáért. De *eredendően* ennél többről van szó. A táncnak az ünneppel és a rítussal való szoros kapcsolatára nemcsak az mutat, hogy némely nyelvekben etimológiai rokonság van az „ünnep” és a „tánc” jelentésű szó között. Még ma is érzékeljük, hogy ahol tánc van, ott ünnep van. Mégis a mai tömeg-tánc-zene legjobb esetben is úgy viszonylik a rítushoz, mint a mese a mítoszhoz. Pedig a tánc eredendően *dráma*. Harc a formáért. A táncok eredetileg egy-egy mitikus eseményt idéztek fel, jelenítettek meg. A héber *mahol* (=tánc) szó kapcsolatban van a vajúdással, a szüléssel. Ez talán olyan táncra utal, amely része azoknak a teremtés megújítására hivatott újévi rítusoknak, amelyekről Eliade beszél.¹² S itt már annál a drámánál vagyunk, amely a táncban is megjelenik. Mit „mond” a rítus? Azt, hogy teremteni, a formákat megújítani (újáteremteni) csak az ősegységből lehet. Ehhez pedig az „elhasznál” formáknak fel kell oldódniuk az ősegységben – a legkisebb kép is akkora, mint Isten, mondja Eckhart mester, mert az egész Istent takarja el előled –, de a formák megújításához meg kell küzdeni a formanélküliség negatív oldalával: az őskáosz erőivel.

A tánc és a *táncritmus* ellentmondása abban van, hogy ilyen drámai *rítus* a fedezete, ugyanakkor mint forma mégis önállósul, elszakad tőle, *így* rögzül az a feszültség, amelyet magába foglal. Mert a táncritmus is olyan forma („képlet”), amely feszültséget foglal magában (például hangsúlyos és hangsúlytalan, hosszú és rövid között). De mint megújító forrásától már elszakadt forma, ki van téve az elhasználódásnak. Csak akkor nem használódik el, ha a benne sűrített feszültséget sikerül elmélyíteni. A tánc ritmusképlete sohasem egyszerű hullámzás:

¹⁰ TÁBOR: *i. m.*, 164.

¹¹ S ha a zene nyújtotta katarzist meghagyjuk a zenébe zárva és nem hozzuk a szó napvilágára, ha tehát lemondunk arról, hogy a szó és zene közös terét megteremtsük, akkor lemondunk arról, hogy a zene katartikus erejét, igazságát és értelmét létünk más szféráira átvigyük. Mert az *értelem átvitelének* primér közege a szó. A szó és zene viszonyával kapcsolatos félreértésekről bővebben írtam idézett könyvem *Szó és zene* című fejezetében. L. *ME*, 120–127, vö. 95skk.

¹² Ld. MIRCEA ELIADE: *Az örök visszatérés mítosza*. Bp., Európa. 1993. 106. A rituális táncokról több helyen is beszél.

egyenletes lüktetés és az azt tagoló feszültség plasztikus, szinte tapintható formában. (Ez utóbbi a vonzereje a „haptika” korában.¹³) A zenei ritmusnak azonban szűk ez a forma. Kevésbé „tapintható”, rejtettebb feszültségeket akar felszínre hozni, ezért túlnő rajta. A zenei ritmus finomabb *jelzés*. Nem szünteti meg a ritmus pulzálását, de láthatatlanná teszi. Szabadabban engedni áramlani a melodikus impulzust, a zenei gondolatot és formát. A ritmus különválhat a taktustól, a ritmusképlettől, egyénivé válhat.¹⁴ Differenciálódhat. Georgiades egy Haydn-tétellel szemlélteti ezt, ahol néhány ütemen belül nyolc különböző ritmusérték szerepel.¹⁵ De ugyanígy vehetne példát már a reneszánsz polifóniából is. Az ütem, a taktus megszűnik tapintható lenni, szoborszerűsége feloldódik: a ritmusok – s ezáltal a zenei történések – terévé válik. Elszakad a közvetlenül érzékelhető *formáktól*, a „hangtesttől” és térképzővé válik. Mint ilyen jelen van akkor is, ha nem „látható” állandóan. Az alaplüktetést elég egy-egy hangsúllyal, vagy hangsúlyeltolódással *jelezni*. Érzékeljük a jelenlétét, folytonosságát anélkül, hogy állandóan előtérben kellene lennie. Ehelyett a finomabban differenciált és változékony ritmus válik „láthatóvá”. Ismét egy pont, ahol határozott nyelvi aktusról van szó – tehát megint egy pont, ahol szó és zene egymásra ismerhet – : Cassirer ugyanis a nyelv döntő funkciójának azt látja, hogy általa felszabadulunk a közvetlen reagálás és a közvetlen cselekvés kényszere alól, távolságot teremtünk a közvetlen hatástól. A jelzés orientálódásra, áttekintésre ad lehetőséget.¹⁶ Az új ritmusterságabb: szabadságot ad a hangnak, hogy saját terét kibontsa, nem kell állandóan az alapritmust „ütnie”.

A „tapintható” ritmus vagy ennek a differenciálódásnak az ellenpólusaként volt jelen az európai zenei térben – nemcsak a tánczenére gondolok, ideértve annak minden szintjét, hanem például a repetitív zenére is –, vagy olyankor vált fontos alakító tényezővé, amikor más zenei komponensek differenciálódása megköveteli, hogy a ritmus legyen a rendezőelv (például a korai polifónia egyes szakaszaiban).

¹³ HERMANN FRIEDMANN: *Die Welt der Formen*. 1930² nevezi így azt a mai kultúránkat jellemző beállítódást, amelyre a tapintás dominanciája jellemző, s ezzel állítja szembe a „formák világát”.

¹⁴ Tábor Béla szerint az „én” bontja és borítja fel a *szimmetriát*, a „szubjektum” „az a »plusz«, ami a teremtő aszimmetriát adja.” Adorno a dzsessz-ritmus szabályos szinkópáiról azt mondja, hogy ez az aszimmetria ugyan az egyéniség jele volna, de valójában nincs formáló erő benne, épp ellenkezőleg: a ritmus rögtön „meg is fegyelmezi”, betöri a társadalmi rendet képviselő aszimmetriába. Holott tudjuk, hogy a társadalomban nincs szimmetria „fent” és „lent” között. THEODOR WIESENGRUND ADORNO: *A dzsessz*. (Ford. Tandori D.) In: Uő: *Zene, filozófia, társadalom*. Bp., Gondolat, 1970.

¹⁵ THROSYBULOS GEORGIADES: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Rowohlt, 1958. 13. Georgiades az ógörög strófiával veti össze, ahol alapvetően mindössze két vagy három ritmusérték létezett.

¹⁶ ERNST CASSIRER: *Philosophie der symbolischen Formen*, I., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964. pl. 20, 138–9, stb.

A tánczene jól tapintható ritmusképlete egyre jobban összefonódik a haptikával, vagyis azzal a hozzáállással, amely a jelenségeket elsősorban a tapintásélmény alapján közelíti meg, ezt tartja az érzékelés „alapesetének”, végső mértékének. (Friedmann már a XX. század első harmadában ebben látta az általános szellemi krízis okát.) A tapintás alapvetően *passzív* érzékelés. Közvetlenül az anyag ellenállását, áthatolhatatlanságát érzékeljük, mondja Ebner. Nem így a fül. A hangban már van egy teremtő mozzanat. A hang – ami alany-tárgy viszony: „magánvaló” hang nem létezik – úgy keletkezik, hogy a dobhártyánknak ütköző rezgő levegőhullámot a fülünk relatíve „anyagtalánítja”.¹⁷ Az ütközést tehát már nem áthatolhatatlanságként érzékeljük, hanem *hanggá* alakítjuk. A *zenei* hangok esetében a közvetlen hatás és a reakció közé egy egész új dimenziót iktatunk, ahol a hangokat egymásra vonatkoztatjuk, ennyiben értelemmel hatjuk át. S ezzel eltávolodunk a közvetlen hatástól, teret teremtünk az értékelésére (ld. Cassirer). Ha pedig a tiszta, határozott magasságú hangokra gondolunk, ezek már egymás számára is *áthathatók*, saját belső terükkel rezonálhatnak egymásra, egymás terévé válnak. „Személyes viszonyban lenni annyi, mint egymás terének lenni” – írja Tábor Béla.¹⁷ Itt van a polifónia legmélyebb értelme.¹⁸

A zene ilyen értelemben térteremtő: mozgás az áthatolhatatlanságtól az áthatóság felé. Most azonban ellentétes folyamat tanúi vagyunk. A táncritmuson keresztül a *haptika* hatol be a hangok világába, „megszállja” az érzékelés legáthathatóbb formáját.²⁰ A zenei terünk egyik pólusa tehát az a zene, amely a legmélyebb kint akarja megérinteni, a másik pólusa az, amely az „azonosságot és távolságot tagadó közelséget”¹⁹ akarja kielégíteni. De nevezhető-e ez még két pólusnak egyáltalán? Beszélhetünk-e még zenei térről?

Valahol itt tartottam gondolatmenetemben, amikor a kérdés szinte szembejött velem. Amit gondolunk, az megtörténik – a karma-gondolat tehát kitágítható:

¹⁷ FERDINAND EBNER: *A szó és a szellemi valóságok. Pneumatológiai töredékek*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. 72. (Ford. Hidas Zoltán) [*Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente*. in *Schriften I.*, München, Kösel, 1963.]

¹⁷ *Megismerni: teret teremteni*. Ebben a számban.

¹⁸ A polifónia ilyen értelmezéséről részletesebben: SURÁNYI: A zene helye a dialogikus gondolkodásban. (Megjelenés alatt in: (szerk.) *Gábor György – Vajda Mihály: A lét hangoltsága*. Bp., Typotex.)

²⁰ Ezzel ellentétes irányúak azok a kísérletek, amelyek a tapintást akarják a halláshoz finomítani olyan digitális hangszerek segítségével, amelyeknél a tapintás finom változásaitól függ a kiadott hang minősége. „Ha erőt érzékenység érint: okká válik” – mondja Szabó Lajos. Az erő megvan – a kérdés az, hogy milyen érzékenység „érinti”. Ettől függ, hogy okká: új formát és értéket teremtő okká válik-e. Megvan-e benne az a „szeizmografikus érzékenység”, amelyről Tábor beszél Szabó Lajossal kapcsolatban. Mert ne feledjük: amikor a dobot megüti a dob-mágus, akkor a dob eredetileg *kozmogram*, tehát a világegész, a világtér látható rajta, ezért a *látható* világegészből előhívott – s a táncnak parancsoló – *láthatatlan* hang e világtérrel átfogó és megmozgató hang. L. ME, 59–68.

¹⁹ TÁBOR: *i. m.*, 275. Tábor másutt „a közvetlen közelség terrorjáról” is beszél.

nemcsak cselekedeteink, hanem gondolataink következményeit is éljük. Vagyis a gondolatok is cselekedetek.

3.

Kurtág-hangverseny: fiatal előadók, akik teljes odaadással azonosulnak minden hanggal, a „minden hangnál jelen lenni” parancsával.²⁰ Ahogy Kurtág mondja, amikor köszönetet mond az estéért: ezek a hangok *megtörténtek*, úgy, ahogy bennem, amikor elgondoltam, leírtam. Utána rögtön kis szemléltető bemutatón, hogyan lehetne azt a vonós triót még jobban csinálni. Ez a negyedhangköz hogyan lehetne még súlyosabb és habozóbb egyszerre, hogyan lehetne súlyosabb a bizonytalanság, hogy utána a nyugodt „ez a hang viszont ott van”, „ezt viszont állítom”-hoz ne kelljenek plusz gesztusok, elég legyen a csenddel átítatott hang. És: belülről jöjjön a hang, a fájdalom, ne kívülről támadjon a vonó a húrra. A hallgatóságban – ez már nem közönség, átalakulóban van valami mássá – néma csend, feszült figyelem, a legapróbb mozdulatnak is súlya van, teljes jelenlét igényeltetik minden pillanatban, újra meg újra. A legkisebb feszültség is megtelik intenzitással, egyetlen könnyű katarzis sincsen. Maga az a katarzis, hogy ilyen mély kínok, rezdülések, feszültségek és csendes igének tisztán és világosan megjelenhetnek.

Aztán hazafele a földalattin a vezetőfülkéből már messziről üvölt a rockosított vallásos induló(!). Csupa boldogság, erő, könnyű elragadtatás, semmi probléma, csak előre – ezt sugallja a zene, a szöveget nem értem. (Smile, Jesus loves you, szólt ugyanez a hatvanas években, kevésbé harsányan, de ugyanilyen cukrosan.) Borzalmasan *disszonáns* ez a sok happyendes konzonancia a kiküzdött jelenlét, a súrlódó negyedhangközök kristálytiszta, sűrű fájdalmat és kérdést felfakasztó jelenléte után. Azok: minden sűrűségükkel együtt *áthatottak* (jelenléttel), minden ellenszegülésükkel, makacsságukkal együtt transzparenssek, ezek most: *áthathatatlanok*, mert mindegyik csupa felület. A tiszta hangmagasságú hang áthatottság-szimbólum,²¹ de ez az *áthatottság áthathatatlan felületté változik, ha nincs ellenállása, mélysége, amin áttör*. A felület pedig tér-elzáró. S ma ez a csupa-felület hang tölti be az akusztikai terünket. Mert ez nem *zenei* tér, hanem harsány akusztikai tér, vagy inkább anti-tér, amit zene-maradványokból készített hangfüggönyök borítanak. Sőt elborítanak. Nem hagynak teret levegőt venni. Felülethangok, s így halmazszerűek, mert a halmazokra is az a jellemző Szabó Lajos szerint, hogy

²⁰ Csalog Gábor Kurtág-együttesének a FUGÁban 2010. február 7-én megtartott hangversenyéről van szó.

²¹ ME. 70–73. Vö. SURÁNYI: *A zene helye a dialogikus gondolkodásban*.

maximálisan azonosak a felszínükkel.²² Súlytalanság, ellenállásnélküliség, könnyűség. Ami súlyuk van, azt annak köszönhetik, hogy használják a táncban rejlő dinamizmust, motorikus lendületet és azt, hogy a tánc: az ünnep-szurrogátum. De nem kell túl mélyre ásniuk, mert a közegnek nincs ellenállása.

Két tér – vagy inkább: egy csenddel és jelenléttel tagolt zenei tér és egy harsány akusztikai anti-tér. *Ebben* feszítő erejüktől megfosztott konzonanciák és disszonanciák, zenezárványok sorjáznak, mindegyik a felületvilág rákényszerített folytonosságába zárva. *Abban* minden hangnak egyéni belső feszültségtere van; ezért: „ne sorjázzanak a hangok! ha az egyik hang megtörtént, akkor várd ki a visszhangját benned, és abból szülessen az új feszültség, az új hang.” Csupa olyan hang, amely megjeleníti az ellenállást, amiből előtör. Pedig *ez itt* nyilván szintén ellenállást jelez a közeggel szemben, amibe beharsog. Mert a szöveget ugyan nem értem, de annyi világos, hogy valamilyen szláv nyelv. Pravoszláv rock a budapesti földalattin! Ez bizony – már maga az orosz vagy szlovák vagy román nyelvű ének üvöltetése is – meglehetősen nonkonform a mai Budapesten. Akkor mi akadályozza, hogy az ellenállások egymásra ismerjenek? Honnan ez az ordító, feloldhatatlan idegenség? Miért, hogy száz méter különbséggel már nem ugyanabban a térben vagyok, sőt: az egyik szinte erőszakosan kioltja a másikat?

Nem az ellenállás az idegen, hanem a feloldása zárja idegenségbe. Azzal, hogy az ellenállást, a feszültséget ez a zene a meghittben, az untig ismertben oldja fel. Nem vállalja tisztán, csak cukorba és konformitásba csomagolva. Ettől a tértelenítő idegenség. Az otthonosság-igény, a boldogság-igény erősebb az ellenállás kielégülésének igényénél.

*Szóltam lelkennek: csöndben légy és várakozz reménytelen,
Mert a remény rosszat remélne; szeretet nélkül várakozz,
Mert a szeretet rosszul szeretne; még megmaradt a hit,
De a hit meg a szeretet meg a remény mind várakozóban.
Gondolat nélkül várakozz, mert nem vagy még kész a gondolatra:
Akkor a sötétség lesz a fény, s lesz majd a csönd a tánc.²³*

Ez a csönd és sötétség választja el a szó eredeti értelmében vett táncot is, a Kurtág-koncertet is attól, ami ma körülvesz minket, s ami harsányságával és fényeiével eltakarja az éjszaka mély sötétjét és csöndjét. Innen az idegenség. Mert tér csak az idegenség áttöréséből keletkezik, és csak ott, ahol az ellenállás nem kisebb, hanem nagyobb, rejtettebb ellenállásban keresi a feloldását, és ahol az ellenállások egymásra ismernek.

²² SZABÓ LAJOS: *Adalékok a halmazelmélet kérdéseire*. In: Uő: *Tény és titok*. Veszprém, medium, 1999. 101–105.

²³ ELIOT: *East Cocker*. In: *i. m.*, 169.