

Halflings

Gift

Labus Máté

A megszokott, hagyományosabb értelemben vett zenei formák esetében, melyeknél elképzelhető, hogy a hallgató természetes elvárása szerinti zenei események következnek be, – főleg, ha még tonális is a mű – gyakran megeshet, hogy az események nem hoznak váratlan fordulatokat a darab során. A szerző így kénytelen egyre több és több esetben szándékos bizonytalanságot bevezetni a műben.¹ *Halflings Gift* című művénel ez a bizonytalanság inkább esetlegességé válik, mely állapotyszerűen végigkíséri a darabot. A hallgató számára ebben az esetben nem derül ki, s nem is elvárható, hogy mi fog bekövetkezni a következő másodpercben, mégis érezhetjük már az elején, hogy az alaphangtól nem valószínű a totális eltávolodás. A *Gift* hallgatása során egyfajta elvárható bizonytalanság alakulhat ki, mely nem zökkenti ki az egységesség érzetéből a befogadót.

A tárgyalt mű alapvetően zajokból, torzult hangokból építkezik, s ez felvet egy kérdést: Lehet-e a zaj esztétikai alapon nyugvó jel? A zajt és a zajos, torz hangokat legtöbb esetben hibaként, nemkívánatos zavaró elemként tekintik a posztmodern hétköznapi világban. Azonban a hiba a zenében (is) esztétikai értelmet kaphat. A darabban elejétől a végéig torzult hangokat hallhatunk, mégis egymáshoz illőnek tűnnek és – a saját maguk által létrehozott környezetükben – teljességgel helytállónak érezhetjük őket. Kellően példázza a helyzetet André Thijssen egyik képe is – melyen egy önmagában lehet, hogy undort keltő szőrös férfi köldökön folydogáló nyálköpet látható² – úgy tekinthető, mely egy lépés a hétköznapi értelemben undort keltő dolgok esztétizálása felé. A nem kívánatos, a kellemetlen egy esztétikai síkon tör felszínre a képen szintúgy, mint *Halflings Gift*-jében a „hiba”. Emellett talán az alkotások lényege is ebben a provokatív, taszító kinyilatkozásban rejlik. A darab hangos, de nem akar uralkodni, mint érték.

Párhuzam vonható a neoavantgard megmozdulások, – happeningek, performanszok – és a darab közt. „*A happening – fall out – nem kerül örök fétisként a múzeumba.*”³ A zenedarab így efemer jellegével mindvégig megmarad szabad megnyilvánulásnak, mely nem akar a szentesített alkotások körébe bekerülni. Mint ahogyan André Thijssen szőrös köldöke, a *Gift* is egy művészi kontextusba kerülve értéket képvisel, legalábbis megkaphatja az értéket mint jelzöt, amint művészi alkotásként kezeljük.

A mű zártsága a szűkös hangkészletből adódik. Ezek többnyire a túlvezérelt hangok, melyeket nagyon ritkán megtör egy konkrétabb, asszociatívabb hang. A szabad megnyilvánulás ily módon nem ekvivalens a forma „végtelen” lehetőségeinek kiaknázásával. Adott egy determinált hangkészlet, mely a darabban nem enged meg túlságosan meglepő kizökkenést. A mű tulajdonképpeni megvalósulása a befogadótól is nagy mértékben függ. Ha az adott hallgató számára szokatlan a hangzás, asszociálni kezd – például a darab elején hallható „hegesztés zajai” – , s szubjektív benyomásainak kivetülései alapján társítani próbálja a hangokat az ismeretlennel

¹ Umberto Eco: *Tranzakció és nyitottság* In.: *Nyitott mű*, ford. Dobolán Katalin, Budapest, 2006, Európa, 186. o.

² Robert van Rixtel: *1 + 1 = 3*, Amsterdam, 1993, (z)oo Productions, 120. o.

³ Szabolcsi Miklós: *A neoavantgarde*, Budapest, 1981, Gondolat, 321. o.

szemben valami – számára otthonos – dolog zajához. Umberto Eco szerint „[...] a meghatározhatatlanság sávja már nem a művészet fogalmára, hanem a művészet fogalmának fogalmára vonatkozik a *petitio principii*, a körbenforgó logikai bizonyítások egyfajta játéka révén, amely lehet esztétikai értekezés, magas szintű szövegmagyarázati gyakorlat, de ez sem változtat azon, hogy tárggyal szemben lemond a meghatározó értelemről (tehát a filozófiáról).”⁴ Így a Gift akár utalhat önmagára is, s kettős szerephez juthat: egyrészt reflektál a zene újragondolására, másrészt pedig tisztán provokál.

A torzult és konkrétabb funkcióval rendelkező hangok csoportjai mindvégig párhuzamosan haladva egyensúlyra törekszenek annak ellenére, hogy a darabban éppenhogy csak megszólalnak zajmentes hangok. A ténylegesen hallható hangmagassággal nem rendelkező zajok homogénnek tűnő hangszövedéket alkotnak, mely elfedi a hallgató elől az adott esetben megélt valóságot. A mű így erőteljes zajaival elfüggönyözi a pillanatot, melyben a hallgató szubjektív módon jelen van. Csak a zene marad, agresszív és tolakodó hangjaival, melyet „el kell viselni”. Azonban ezen a ponton meg kell állnunk egy pillanatra. Az ilyen jellegű – a *harsh noise* felé közelítő – zenedarabok célja véleményem szerint a műben, mint állapotban való elmerülés. Ilyen esetben nem meghatározott hangmagasságok szólalnak meg – melyek általában egymást váltva, néha egy időben megszólalva harmonikus hangzáshoz vezetnek – , hanem egy elvontabb síkon különböző hangszínnel rendelkező zajokként vannak jelen a műben. Funkciójukat tekintve így talán a darabban hallható hangok nem térnek el oly nagy mértékben Alvin Lucier híressé vált *Music On A Long Thin Wire* című nagyszabású műve által is reprezentált „hangélmény állapotban” való feloldódástól. A hallgató valóságtól való izolációja mellett így egyre inkább magára az élményre és az állapotra csúszik át a súlypont, melyben a gondolatiság játszik főszerepet. Ahhoz, hogy az ilyen típusú műveket kellőképp befogadjuk, fontosnak látszik a konkrét események – jelen esetben a zajnak különálló, lebontható egységeinek – figyelmen kívül hagyása. Ilyformán ha nem „terheli le” fülünket az átláthatatlanul komplex hangok fejtegetése, átlendülhetünk a hallgatás következő horizontjára, ahol nem számít a komplexitás, csupán a kontinuitás és a hangszínek imponderábilis változása. John Cage is kijelenti: „A zene léleképítő, mivel képes mozgásba lendíteni a bensőt.”⁵

A szóban forgó mű előzményének tekinthető a mediatizált világ kultúrában való térhódítása is. A művészetben megjelenő újmédia-művészet⁶ és a „poszt-digitális” esztétika⁷ fogalma, mely a zenét is képlékeny anyagként kezelte, s a hibát is sok esetben esztétikumként. A darab elején hallható zaj különböző rétegeinek elindulásában, mintha egy dobritmus eltorzult hangja válna sejthetővé. Ha valóban egy eltorzított zenei valóságból indulunk ki, könnyen juthatunk a zene filozófiai síkjára. A retinára feszülő világ alól kibújni nem tud⁸ egyén keresi a világbeli létmódon kívüli, gondolati helyzeteket. A zenei artikuláció sok esetben meghaladhatja a beszédet, mint

⁴ Umberto Eco: *Szükségyszerűségek és lehetőségek a zenei struktúrákban – A megfoghatatlan elemzése*, In.: *Nyitott mű*, Budapest, 1976, Gondolat, pp. 175-176.

⁵ John Cage: *A modern zene előhírnökei*, In.: *A csend – Válogatott írások*, ford. Weber Kata, Pécs, 1994, Jelenkor, 31. oldal

⁶ Mark Tribe, Reena Naja: *Újmédia-művészet*, ford. Beöthy Balázs, Budapest, 2007, Taschen/Vince, 9. o. – „A művészeti diplomások növekvő száma és a múzeumok terjeszkedése révén a kortárs képzőművészet összességében növekvő tendenciát mutatott, ám a művészi törekvések nem álltak össze meghatározható mozgalmakká. A festészetet a kritikusok, a művészek és a gyűjtők egyaránt halottnak tekintették, mivel a nemzetközi múzeumi kiállításokat és biennálékat a videoművészek és az installációk uralták. Ez előtt a szélsőségesen töredezett háttér előtt jelent meg az újmédia-művészet a 20. század végén.”

⁷ Kim Cascone: *“A hiba esztétikája: »Poszt-digitális« tendenciák a kortárs komputerzenében*”, ford. Kovács Balázs, In.: *Balkon*, 2003/12

⁸ Sajnos Batár zenekar: *Dj Faust* dalszövegének első sora nyomán, *Nyald ki a szívem* című album, Szentendre, 2006

eredendő kifejező eszközt. „*A jelentések az artikulálható artikuláltjaként mindig értelemmel bírnak. Ha a beszéd a jelenvalóság érthetőségének artikulációja, a feltárultság eredendő egzisztenciáléja, a feltárultság pedig elsődlegesen a világban-benne-lét által konstituálódik, akkor lényegszerűen a beszédnek is egy specifikus világbeli létmóddal kell bírnia.*”⁹ Heidegger kijelentése igaz lehet a zenei „beszédre” is.

A zenei nyelv mint alapvető kifejező eszköz mindig az ember mellett volt. Már-már ontológiai kérdés a zene és a nyelv elválaszthatatlan kapcsolata az emberi egyedfejlődés korai szakaszaiban. Az ének mindig is a beszélt nyelvvel párhuzamosan haladt.¹⁰

Halflings *Gift* című művénél úgy tűnhet számunkra, mintha a zenei anyag folytonosságát nem szakítaná meg a drasztikus elvágólagosság a darab végén. Mikor már a hallgató füle teljes mértékben „hozzászokott” a zaj textúrájához, meglepő a csend, ugyanakkor egy pszichoakusztikai horizonton tovább „szól” még a zene. Ilyformán ivódik lassan át – egyfajta ozmózissal – a valós jelenbe a zenei állapot. A műben ez a fajta zajbéli folytonosság megnyugtatónak tűnhet az idő előrehaladtával.

„*Ha a szél egy hegyes vidéken napról napra, rendületlenül ugyan azt a dalt susogja, akkor talán egy pillanatra megpróbálunk elvonatkoztatni a tökéletlenségtől, és örülünk, hogy az emberi szabadság ilyen bizonyossággal és következetességgel nyilvánul meg.*”¹¹ – világít rá Kierkegaard a nyugtató, időtlen természetes zajra *Az ismétlésben*. A szöveget tovább olvasva viszont kiderül, a szél valamikor új volt a vidéken¹², azaz így minden zenei megnyilatkozásnak is – ha túlságosan előremutató – idő kell befogadóközönségének megteremtéséhez. A *Gift*hez hasonló zajos darabok megjelenésekor, ugyanúgy hangos visszhangok keletkeztek, s a műfajok és előadók áradásával háttérbe szorult az amúgy sem a figyelem középpontjában lévő gyökerekig visszanyúló tiszta *glitches* hangzás.

A mű címe is provokatív jellegű és funkciójában nagy mértékben hasonlít Man Ray közismert *Ajándékához*, mely egy szöveggel kiegészített vasaló. Mindkét esetben társadalmi, etikai konzervatív normák elleni „kiszólásra” lehetünk figyelmesek. Mindemellett társadalomtudományi vonatkozásban is beszélhetünk a Halflings alkotásáról. A zene nem csak a zenei szabadságra törekedhet. Egy posztmodern társadalom terméke a mű, ahol „[...] a század a totalitarizmus komor vonását hordja, mely megszakította a civilizációnak a felvilágosodással kezdődő folyamatát, és szertefoszlatta az állami hatalom megszelídítéséhez és a társadalmi érintkezés humanizálásához fűzött reményt.”¹³ A szóban forgó darab így egyfajta reflektálásként is értelmezhető kora társadalmi problémáira. A *Gift* így nyersességével és indusztriális hangzásával kellőképpen beleillik a mai technicizált és globalizált világ képébe.

⁹ Martin Heidegger: *Jelenvaló-lét és beszéd. A nyelv*, In.: *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest, 2007, Osiris, 191. o.

¹⁰ Eduard Hanslick: *A zenei szép – Adalék a zene esztétikájának revíziójához*, ford. Csobó Péter György (internetes változat, elérhető: <http://emc.elte.hu/~pinter/szoveg/hanslick.pdf>), 45. o. – „Az ének rokonsága a nyelvvel eléggé kézenfekvő, ezért aztán készséggel hangsúlyozták a fiziológiai feltételek azonosságát vagy a kettő közös vonását, azaz a benső megnyilatkozását az emberi hang révén.”

¹¹ S. A. Kierkegaard: *Az ismétlés*, ford. Gyenge Zoltán, Budapest, 2008, L'Harmattan, 35. o.

¹² Uo.: „*Mivel már évek óta honos ezekben a hegyekben, talán nem is gondolunk arra, hogy hajdanában ismeretlenként s vadul rontott be a vidékre, tébolyodottan szétaradt a szakadékokban, befurakodott a hegyi barlangokba, majd olyan üvöltésben tört ki, melytől, szinte maga is visszarettent, aztán saját bömbölésétől megriadva elmenekült; panaszos hangot hallatott, melyről maga sem tudta, honnan tör elő; aztán kipréselt egy sóhajt a szorongás mélyes mély szakadékból, olyan mélyről, hogy maga is elszörnyedt, s egy pillanatra kételkedni kezdett benne, hogy lakhat-e ezen a vidéken; aztán egy lírai hoppszasza következett, mígnem megismerkedve saját hangszerével ezeket a hangokat egy dallammá fűzte, hogy ettől kezdve immár nap mint nap változatlanul adja őket elő. Így téved el az individuum saját lehetőségében, hol ezt, hol azt fedezvén fel.*” pp. 35-36.

¹³ Jürgen Habermas: *Az évszázad két arca*, In.: *Posztmodernizmus állapot – Politikai esszék*, ford. Ruzsacz István, Budapest, 2006, L'Harmattan, 45. o.

Az ipari hangok zenei kontextusba való áthelyezése Max Neuhaus *Listenjénél* is megmutatkozik már a hatvanas években, mikor egy performansz keretében a hallgatókat különböző ipari helyszínekre szállították, ahol zenei eseményként meghallgathatták az adott hely sajátos zaját.¹⁴

A *Gift* ebből a perspektívából szemlélve inkább leíró, mint közvetlen helyzet. Digitálisan torzult hangjaival csak egyfajta utalást tesz az ipari környezetre. Emellett a gyárak, erőművek illetve gépek zajaiban szinte minden esetben fellelhető valamiféle repetíció, melytől talán a hallgató füle számára „megszokható” lesz.

Gyakran megesik az ilyen típusú, zenei performansz színezetű művekkel, hogy előadásuk illetve megkomponálásuk okoz inkább euforikus élményt a szerzőnek, mintsem befogadásuk a hallgatónak. Cage is kijelenti: „*Minden egyes tevékenység önmagára támaszkodik, azaz a komponálás, az előadás és a zenehallgatás elkülönülő tevékenységek.*”¹⁵

Mindemellett a darab részletei világossá tehetik előttünk, hogy nem rögzített improvizatív előjátékról van szó. A gondosan és arányosan elhelyezett finom neszek és zajtöredékek rávilágítanak, hogy kompozícióról beszélhetünk, mégha a legtöbb esetben el is takarja őket a túlvezérelt „zajfal”.

A 2007-ben megjelent *Gift* zajszerűségével elfordul mindattól a „zenei” zenétől, – melyet a szabadon használt minimális kompozíciós eljárásaival provokál – és önmagára kezd reflektálni. Ennek az önreflexiónak spirális megnyilvánulása Alvin Lucier *I am Sitting in a Room*-ja, mely már 1970-ben kellően ötvözi az önmagába forduló – akkor még nem digitális – torzulás folyamatát a „tisztából a zajosba” való eljutás tényével.

A *Gift*ben a tiszta és a zajos párhuzamosan haladva együtt van jelen oly módon, hogy a zaj – mivel olyannyira erőteljes, hogy már-már „csenddé válhat” – egyfajta új közegben létrejövő *tabula rasa* szerepet vesz fel. Ez az új közeg a sűrű zaj, melyben az apró hangvi változások legalább annyira észlelhetőek mint a csendben a neszek. Így teremt a darab egy különálló világot melyben a megszokott események más módon rendeződnek, s melyhez a befogadónak is más módon kell viszonyulnia, ha meg szeretné érteni. Ily módon a mű egy kísérlet arra, hogy konkrét ritmikát, hangmagasságokat és hangzatokat félretéve, hogyan lehet hangokkal interpretálni egy helyzetet. Megméretteti a hallgatót, de ha feltárja a látszólagos káoszt, könnyen megértheti a műben rejtő esztétikumot.

¹⁴ Michael Nyman: *A civilizációs környezet – az elektronikán innen és túl*, In.: *Experimentális zene – Cage és utókora*, ford. Pintér Tibor, Budapest, 2005, Magyar Műhely, pp. 189-196.

¹⁵ John Cage: *Üres értelem*, In.: *A csend – Válogatott írások*, ford. Weber Kata, Pécs, 1994, Jelenkor, 199. o.