

CSEHY ZOLTÁN

Epikus gravitáció

NEOAVANTGÁRD ZENEI MINTÁZATOK ÉS KONSTELLÁCIÓK CSELÉNYI LÁSZLÓ „EPOSZÁBAN”

„A költemény nem psziché, nem dolog, nem a verbális univerzum megújító arche-típusa, és nem is a kiegyensúlyozott hangsúlyok architektonikus egysége, hanem folyamatos alakulásban lévő védekezési folyamat, ami azt jelenti, hogy a költemény nem más, mint maga az olvasás aktusa” – írja Harold Bloom.¹ Cselényi László *Aleatória, avagy a megíratlan költemény/tartomány* című „eposza” a *Dunatáji téridő-mítosz* alcímet viseli.² Az egyszerre megíratlan és megírhatatlan, illetve mégis létező szövegekonglomerátum kéréssel szigorral kérdez rá a műalkotás egzisztenciájára, érvényes létmódjára és önazonosságára. A műalkotás nyitott formaként való elgondolása itt nem kielégítő, a mítosz eleve feltételez bizonyos narrációt, szekvencialitást, sőt rítust vagy akár kultuszt. A Cselényi-féle szöveg lényegében verspartitúráként és versgenerátorként működik. Az így kialakított szöveglétmód metaforikus analógiaszerűen a zenei notáció és a zenei grafika különbségével magyarázható: a notáció olyan lejegyzés, mely egy jelrendszer segítségével megszólaltatja a művet, a zenei grafika viszont csak inspirálja a konkrét megszólalást, vagyis lényegében nincs benne a zene stabil formája, csak annak lehetősége.³ Cselényi szövegének tipográfiával kiemelt szólammechanizmusai (azonos szövegtömbök, melyek egyes szakaszai szimmetrikus módon négy betűtípussal jelzett irányban olvashatók, illetve a tömbök közti értelmi átvezetést is sugalmazzák) egyértelmű mintázatokat rajzolnak ki a mű mögé, melynek agresszív matematikai-geometriai radikalizmusa noha megteremti a részek négyességeken alapuló szimmetriáit, monotonizálja is a művet. Célszerűnek látszik ebből kifolyólag megidézni Tózsér Árpád véleményét is, melyet Laurent Jenny feltevéseire alapozva állapít meg, miszerint Cselényi szövegvilága lényegében szövegtömbök szabad szerveződése, s a hipertextus kohéziója tartja egyben. „Szöveg- vagy információtömbök non-szekvenciális szerveződése” – idézi Tózsér Laurent Jenny mondatát.⁴

A polifón-szimultán mintázatok mellett kardinális jelentőségűek lesznek a lehetséges konstellációk, melyek gócpontjai és az azok közti „képi” kapcsolatok a befogadó értelemtulajdonító játékaik során rajzolódnak ki, akár a csillagképek az esti égen. Bohár András elsősorban az időmodulációk felől értelmezte Cselényi szövegeit, azt a mozgást térképezve fel, „amit a személyes költői egzisztencialitás indukál, a mitikus idő érzékletessé tételétől az ego végleges megkérdőjelezéséig”.⁵ Mekis D. János a térbe táguló, a lineáris írásteret megbontásait gerjesztő, szólamszárazott szövegmozgásra összpontosít.⁶ A mű azonban elsősorban zenei struktúra: a részek felcserélhetősége, a szólamok váltakozásának logikája, a mágikus nevek, a rituális technikák beiktatása ugyan bizonyos fokú szabadságot biztosít a költő számára, és a szubjektum megképződését, a mű egzisztenciális tétjeit is sikeresen elbizonytalanítja, a zenei megközelítésmód mégis kikerekít egy kézzelfoghatóbb hipernarratívát, mely szöveg és zene párbeszédében sikeresen gerjeszti újra meg újra a jelentéstulajdonítás játékaikat.

Cselényire részint Lendvai Ernő Bartók-értelmezése,⁷ részint a párizsi tartózkodása alatt megismert új zenei törekvések (Boulez, Stockhausen, Berio, Xenakis, Cage, Globokar), részint a szlovák(iai) zenei élet (neo)avantgárd irányulásai voltak döntő hatással. *Bartók és Joyce* című montázstanulmányában⁸ megtalálható az a Lendvai-szakasz is, mely a bartóki szimmetriaelv – jelentésben ugyan variált – elemeit rendszerezi, s ez a szimmetriaélmény Boulez harmadik zongoraszonátájának tükröszerkezete mellett, illetve Hindemith *Oda-vissza* című operájának piramisszerkezete mellett döntő hatással volt a Cselényi-kötetek geometriai térszerkezetének kialakítására.⁹ Ligeti György Bartókkal kapcsolatban nagyon pontosan így fogalmaz: „Bartók harmóniavilágára jellemző, hogy a zeneszerző eredetileg heterogén rendszereket fűz egymásba, például diatóniát és kromatikát, illetve, hogy törekszik a harmóniai tér szimmetrikus felosztására, és arra, hogy e teret egymással szimmetrikusan felcserélhető harmóniai centrumok segítségével strukturálja, melyek pólusként és ellenpólusként viszonyulnak egymáshoz”.¹⁰ Cselényi költészetének szimmetrikus terei csupán zenei (és képi, illetve matematikai) értelemben harmonikusak, a szöveg értelmi rétegeit tekintve hol kaotikusak, hol montázsszerűek, hol fragmentáltak, hol a tipográfiai irányulásoknak megfelelően szólamszálazottak. Ha pl. a következő tömbszerkezetet figyeljük meg, világossá válik a Cselényi-féle aleatória irányítottsága, illetve a mű (olvasati) mintázata:

sós ízű könyv ács-dédapák

szülötte föld eb-városok

ne hidd hogy mást szeretsz

MONDJ LE AZ ÉRTELMEZ NARCISSZUS

ÖSSZES MASZKJAIRÓL ÉS FIXÁLJ

ez az ing mint a tüzes láva

megjött a tékozló fiú

lapultak tomboló menet

Ahogy pl. Boulez zongoraszonátájában a középponti tükrös rész szabadságot ad az előadónak, ez a szabadság nem teljes, csak bizonyos keretekhez kötött: a zenében a játék irányát, ösvényét több törmelékből (a partitúrában zölddel kijelölt *points*, azaz pontok egységeiből és a vörössel írt *blocs*, azaz tömbök egységeiből válogathat) építheti ki az előadó, hasonlóan ahhoz a tipográfiai útmutatáshoz, melyet Cselényi „partitúrája” kínál a vers megszólaltatásához. A másik variabilis, ám korlátok közti modell Stockhausen *Stimmung*jának dinamikáját idézi.¹¹ A partitúra négy elemegyüttesből áll össze: egy 51 egységből álló formatervből (formschema), hatoldalnyi szótagmodellből (modelle), hatoldalnyi mágikus névből (magische Namen) és egyoldalnyi versből. A fenti Cselényi-rész is lényegében egy formaterv, mely a majdani értelmi konstelláció egyik lehetséges gócpontjaként megjelenítendő mágikus nevet is tartalmazza (Narcissus). A Stockhausen-utalás explicit módon jelenik meg Cselényinél az *Elvetélt szívárvány* című kompozíció¹² ősmintázataiban: a 4/1/1 számú modellben, nevezetesen a 2. montázsban így: „erő-hintázta stimmung undor”. A vele szimmetrikus térfélen elhelyezkedő 4/1/2-ben előgomolyog egy ennél is világosabb Stockhausen-utalás: „stockhausen-kirágta múlt(b)ól / lá-

nyainkat hogy szedi a vak / bércefenyők válla e gondolat”. Paul Hillier írja találóan a *Stimmung*ről: „A szavakkal való játék a *Stimmung* szívében kapott helyet, mintegy tükröt tartva a szó elé, mely folyamatosan átváltozás-folyamatok kénye-kedvének van kiszolgáltatva.”¹³ Ez az átváltozás kicsiben és nagyban is meghatározó szerepű Cselényinél is, még azonos vagy azonosnak tűnő szövegeit is kikezdi a „másolás”, minduntalan anomáliák, deviációk keletkeznek, mivel a nyelv, a megértés eleve görbe vagy másként működő tükrök rendszere: az „erők egymásnak feszült **karja** kéj” sor másutt „erők egymásnak feszült **balta** kéj” alakban tér vissza, a rendkívül jelentésetesen leterhelt, Rene Char-ra és a Char-szövegeket megzenésítő Boulez-re egyaránt utaló „Char-metafizika” egyszer csak „sár-metafizika” alakban bukkan fel újra.

Stockhausen *Licht* című kolosszális operaheptalógiája, mely részcímeiben a hét napjainak neveit viseli, a teremtéstörténet zenei korrekciója, részint Mihály arkan-gyal, Éva és Lucifer személyén keresztül az ember Istennel való kapcsolatának új-raértelmezése kíván lenni. Az elementáris „mitológiai” narratíva azonban rituális és szimbolikus gesztusok sorában realizálódik, egyszerre oldódik fel az otthonosság-tudatban és idegenedik el attól. A mítoszok, a narratív jellegű utalások folytonos felvillanása ugyanazt a rituális és asszociatív keretet teremt meg Cselényinél, mint Stockhausen kozmikus-monumentális *Stimmung*ja esetében a titokzatos minimumot maximális igényességgel megközelítő zene. A *Stimmung* a teremtő szó, a teremtődő szó és a megteremthetetlen, a hang vagy a szótag szintjén, esetleg a nyelvek közti lebegésben levitáló szó poémája. A műben ugyanakkor elhangzanak angol vagy német nyelven a hét napjai, vagyis mintegy beleíródik a *Licht* monumentalitása is. A Cselényi-opusz folytonosan a végső elrendezést keresi, melynek tétje a teljes korábbi szövegekonglomerátum új formába öntése: a hálózatosság metaforikussága és a matematikai-geometrikus agresszió „racionális” mechanizmusa mind-mind egyetlen mű megteremtésére irányul, melyben, ha nem is a teljesség, de annak illúziója látszik kirajzolódni. Ez a kétségkívül „romantikus” vonás igényli az epikus gravitáció illúzióját.

Lawrence Kramer szerint egy-egy zeneműben ún. hermeneutikai ablakok nyílnak meg, melyeken keresztül a zenéből kilátni a „társadalmi-szellemi valóságba”.¹⁴ A hermeneutikai ablakok hármasságát a textuális elemek, idézetek, utalások és a strukturális trópusok rendszerében látja. Cselényi (zenei karakterű) szövegáradatában, szövegekáoszában strukturális trópusként működik mindaz, ami mintázat-szerű (a szólamos, polifon tömbök rendszere), az idézetek, illetve utalások allúziós vagy intertextuális játéktere a konstellációk kialakításához szükséges, világító „hermeneutikai ablakok” révén válik érzékelhetővé. S mivel a textuális elemek itt nem alappárthból konstitutív, értelemközpontú szerkezetek, hanem felkínálkozó elemegyüttesek, részint a szólamkijelölések (zenei) rendszere, részint az egyéb, „elszabadult” képi elemek elhelyezkedései szolgálhatnak „hermeneutikai ablakokként”. A formális-szimmetrikus szerveződések mellett tehát a fent idézett egység konstellációs logikája a nárcisztikus szöveg tükörmozgásaira hívja fel a figyelmet. A hagyomány és a történetkezelés, illetve a mítosz nárcisztikussága az irodalmat magát is önmaga tükörjátékaiba vesző konstrukcióként értelmezi. Ahogy Lendvai értelmezései szerint Bartók bizonyos műveiben is szerepet kap az organikus fej-

lesztés, pl. a Fibonacci-haladvány logikája szerinti „természetes” képzés (úgy mint egyes tobozfajták spiráljának vagy egyes virágok szíromszerkezetének mintájára stb.),¹⁵ Cselényi egyes szövegeiben is észlelhető ilyen tendencia: pl. ha a *Szétrepesztett szavak* című versének elemeit a Fibonacci-haladvány nyomán újrakonstruáljuk, egészen szabályos verset kapunk („buszra váró körtefák / éhes hexametek egymás vállát érik a szavak / mint nudista gondolatjelek” stb.). A szövegtömbök áramló költői anyaga nagyrészt montázsszöveg, melyben kölcsönszövegek, illetve régebbi (hagyományosabb) Cselényi-szövegek összecsúsztatásai érvényesülnek. Az intertextusok „hermeneutikai ablaka” így válik a mítosz indukálta és indokolta epikus gravitáció kiindulási helyévé. Az epikum lényege itt egy felszámolás-történet, a nyelv, a hagyomány feloldódása az időben, a nyelv alámosása, a folyamatos özönvíz és az elsivatagosodó szöveg dinamikája egy olyan térben, ahol még a transzcendencia is mesterségesen adagolt, ahol a történelem öngerjesztő és önműködő elbeszélésfolyammá degradálódik, melynek megértéséig nem jutunk el, de a megértés közelségének illúzióját érzékelni tudjuk.

JEGYZETEK

1. Harold Bloom, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, ford. Hódosy Annamária = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Budapest, Osiris, 2002, 323.
2. Cselényi László, *Aleatória*, Pozsony, Madách–Posonium, 1998.
3. A különbségtételről lásd pl.: Ligeti György, *A tér szerepe a mai zenében* = Uő., *Válogott írásai*, ford. Kerékfy Márton, Budapest, Rózsavölgyi, 2010, 184–189.
4. Tózsér Árpád, *Hipertext a la Cselényi László = A Cs-tartomány pro és kontra. Cselényi László költészete kritikák és értékelések tükrében*, szerk. Kövesdy Károly, Pozsony, Madách–Posonium, 2009, 222.
5. Bohár András, *A megírhatatlan költemény. Hermeneutikai kísérlet Cselényi László költészetéről*, Budapest, Ráció Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, 2005, 61.
6. Mekis D. János, *Félszázad, szövegfolyam, Cselényi László* = Cselényi László, *A kezdet s az egész*, válogatta Tózsér Árpád és a szerző, Pozsony, Madách–Posonium, 2008, 127–150.
7. Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 1995.
8. Cselényi László, *A megírhatatlan költemény*, Pozsony, Madách, 1990, 94.
9. Erről bővebben: Csehy Zoltán, „Minek zene minek fog minek oboa”. *Vázlatos eszme-futtatás Cselényi László költészetének zenei értelmezhetőségéről*, Irodalmi Szemle, 2009/2, 5–23.
10. Ligeti György, *Bartók harmóniavilágáról* = Uő., *Válogott írásai*, i. m., 84.
11. A mű zenei értelmezéseiről lásd: Gregory Rose – Simon Emmerson, *Stockhausen 1: Stimmung*, Contact, 1979/ősz, 20–25. Hubert Stuppner, *Serialität e misticismo in Stimmung di K. Stockhausen*, Nuova Rivista Musicale Italiana, 1974/1, 83–98.
12. Erről lásd: Csehy Zoltán, *Nyulak kövel kivet fogsora. Cselényi László Elvetélt szivárvány című művének zenei olvasata* (Von Steinen ausgeschlagene Hasengebisse. Musikalische Leseart des Werkes Elvetélt szivárvány von László Cselényi) = *On The Road. Zwischen Kulturen unterwegs*, Wien, Lit Verlag, 2009, 93–106.
13. Karlheinz Stockhausen, *Stimmung, Copenhagen version – new creation*, dir. Paul Hillier, Harmonia mundi, 2007., 4. (A CD kísérőfüzete.)
14. Kodaj Dániel, *Értelem szövedéke, hangok. Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban*, Replika, 2005/8, 49–50., 131.
15. Bartók ezt a sorozatot alkalmazta pl. az *Allegro barbaro* ostinatójában vagy pl. a *Zene búros-, ütőhangszerekre és cselesztára* című műve első tételében az időtartamok arányainak meghatározására. Erről lásd: Lendvai, *Bartók költői világa*, i. m., 95–111.