

LENGYEL ZOLTÁN

A HANGRÓL

A SWANS ZENEKAR (1982-1997) EMLÉKÉRE*

A vakok számára is létezik tehát festészet, amelyhez saját bőrük szolgáltatja a vásznat.

Denis Diderot

A zenei hallás a hang hallása felé törekszik. Ez abszurd, de nem nonszensz: a zene fogalma lényegileg a hangok közötti különbségekre és azok változásaira van utalva, eleve plurális és kombinatorikus fogalom, a különböző hangok közötti időben kibomló viszonyok alkotják a zenét. Egy örökké kitartott izolált tiszta hang *képzete*, mert az anyag ellenállása miatt ez csak *képzet* lehet, ez is tekinthető zenének, és ez esetben ennek a *hangnak* a *csendtől* való különbözősége lesz meghatározó, ezzel a besorolással azonban megszűnik a zene fogalma. Ez nem praktikus a fogalom- és nyelvhasználat szempontjából. Hogy a zenei hallás a hang hallása felé, eme idea felé törekszik, önmagában nem jelenti azt, hogy a zaj feltétlenül zavaró tényező lenne a zenében, csak azt, hogy nem lényegi. A csend viszont logikailag és érzékileg lényegi. A hangmagasság szempontjából az alaphangok alaphangja, az időtartam szempontjából a szünet, és így tovább. Hang és csend egymástól kölcsönösen függő fogalmak, azok számára, akik hallanak. A hang hallása tehát a csend hallása és megfordítva, egyik nincs a másik nélkül. Ez a gondolatmenet pedig hamarosan metafizikai bölcszékbe torkollik, át kell minél előbb csapnia a modellezésbe és a metaforákba, mielőtt a síri csend vagy egy féktelen nevetés végtelen örvénye elnyelne.

A hang meghallásának rögeszméje végső értelemben vakságot jelent. A hagyományosnak mondható érzékterület-felosztás szerint a hallás és a látás a két

leginkább szellemi és lelki érzék. Az ember érzékelő-képessége véges akkor is, ha nem sérült; ha a két legintellektuálisabbnak mondott érzéki képesség közül az egyik kisajátítja egy képzeletbeli általános érzékelő-képesség kapacitását, az a másik lehetőségeit minimumra redukálja. *A hangokra meglepő módon emlékszik. Az arcok különfélesége nem nagyobb a mi számunkra, mint az ő számára a hangok különfélesége. A finom árnyalatok végtelen sorát jelentik az ő számára, amiket mi nem veszünk észre, mert megfigyelésükhöz nem fűződik ugyanaz az érdekünk, mint ami a vaknak az érdeke. Úgy vagyunk ezekkel az árnyalatokkal, mint a saját arcunkkal. Akire legkevésbé emlékezünk az általunk látott valamennyi ember közül, mi magunk vagyunk. Az arcokat csak azért tanulmányozzuk, hogy felismerjük a személyeket s a sajátunkat azért nem jegyezzük meg, mert sohasem leszünk kitéve annak, hogy magunkat mással összetévezzük, vagy másvalakit önmagunkkal. Egyébként a segítség, melyet érzékeink egymásnak kölcsönösen nyújtanak, akadályozzák őket a tökéletesedésben.* Ezt Denis Diderot írja ezerhét száznegyvenkilencben a puisaux-i vakonszületetről. A hang hallására törekedni végső soron olyan érdek meglétét kell hogy jelentse, amely *saját létemhez köt engem, a figyelmes hallásnak és hallgatásnak létérdekké kell válnia.* Ezt a magatartást legtisztábban a Swans zenekar utolsó lemeze, a *Soundtracks for the Blind* közvetíti számomra, azaz közvetve megvalósítja bennem. Olyan filmhez, álomhoz, olyan időt megörökítő folyamathoz készült hangfelvétel, mely film vagy álom láthatatlan, vagy le kell mondanom a látásról, hogy lássam, vagy ha látom, akkor megvakulok. De a címet elsősorban szó szerint kell érteni, azaz ezek a hangfelvételek, ahogy mondani szokás, a *jogilag vakok* számára készültek. Ezt a kifejezést Michael Gira apja használja azon a hangfelvételen, amely a lemezen hallható. Michael Gira a Swans alapító tagja, zeneszerzője, a dalszövegek túlnyomó részének írója, egyik énekese és gitárosa. Az apja fáradt hangon mondja el ezen a hangfelvételen, hogy miután a glaukóma miatt a jobb szeméről levált a retina, és a bal szemében is elkezdődött egy retina-károsodási folyamat, nem leválás, de nem jut eszébe, hogy a fenébe hívják, tehát, hogy már a bal, a jobbik szeme is roncsolódni kezdett, így már „jogilag vaknak” nevezik. *I am, what they call, legally blind.*

Az intellektus felől is lehet közelíteni ezekhez az átmenetekhez. A fogalmi gondolkodást szinte közhelyszerűen a látás *képességéhez* szokás hasonlítani. A gondolkodásnak, az emberi szellemnek és az érzékeknek az átfedése itt a szóhasználatban is megnyilvánul. A gondolat érzéki aspektusa, a *szemlélet*, mely a fogalomnak már pusztá felfogásához is nélkülözhetetlen. Ha azonban

túlságosan önfeledten és közvetlenül az érzéki látás tanúságára hagyatkozom, az a fogalmi szemlélet világosságát homályosítja el. *Vajon nem kell-e sajnálnunk a vakokat, amiért csak azt tartják szépnek, ami jó? Mennyi csodálatos dolog veszett el számukra! Az egyedüli előny, amely kárpótolja őket a veszteségért, az, hogy fogalmaik vannak a szépről, igaz, hogy kevésbé kiterjedt fogalmaik, de világosabb fogalmaik, mint azoké a tisztánlátó filozófusoké, akik erről igen hosszan értekeztek.* (Denis Diderot, 1749, kiemelések tőlem félkövérrel a továbbiakban is.)

The singer's life is the voice. (Diamanda Galás)

A hanghoz hagyományosan inkább az érzelmet szokás kapcsolni. A tiszta hanghoz, vagy a tiszta hang eszméjéhez olyan érzelem társul, mely objektíve üres. Olyan szenvedély, mely elvesztette szeme elől tárgyát, nem tud és nem is akar beszámolni tárgyáról, és már *nem is keresi*. Szemlélet nélküli, vak szenvedély, ennek a szókapcsolatnak a közhelyszerű értelmében is; olyan szenvedély, mely elvesztette szeme elől tárgyát, és már nem is keresi azt, mely *elveszejtésében találja meg* azt, és így tovább. Objektíve teljességgel üres szenvedély, a tárgyra irányuló kamera objektívje a semmibe tekint, a szenvedély szeme a vakfolt, ez a tárgy híján való szenvedély azonban szubjektíve végtelen, az én szempontjából vég nélkül újítja meg magát és kiapadhatatlan, tehát már nem szubjektív, sem az alávetettség, sem a kimondhatóság/uralhatóság értelmében. De az üresség is végtelenség, vagyis végtelen távolságra, nem végtelen *hosszú* távolságra, hanem sohasem áthidalható távolságra van a *fogalmi megragadás* lehetőségétől. Retorikailag és logikailag kell megelőzni, hogy a retorika és a logika nonszensz kérdések felé hajszoljon; ilyen kérdés például, hogy milyen hosszú egy végtelen távolság *fele*, ahogyan arra René Descartes rámutat. Az objektív üresség is végtelenség és a szubjektív telítettség is végtelenség. A két végtelenség, a szubjektív és az objektív azonban számomra, mint létező gondolkodó és beszélő fej és író kéz számára két olyan eltérő aspektust jelöl, amelyek felől tekintve a lehető *legtisztábban* betájolhatom saját beszédemnek a tárgyától és egyben a beszédemet lehetővé tevő instanciától, a hangtól való *távolságát*.

Vagy teljesen összezavarja a fejemet és a mind gyorsabban körmölő kezemet.

A beszéd kritikájával a hangot nem kimondani, ez képtelenség, nem kioltani, ez a másik képtelenség, hanem hagyni, hogy *szóljon*, csukott szemmel hangra

hagyatkozni. A Swans zenekar két balladája a *Soundtracks for the Blind* című lemezükről, a *Helpless Child* és a *The Sound* úgy épül fel, hogy a viszonylag rövid vokális-hangszeres részt követően egy egyszerű többszólamú hangsor repetitív, örvénylő variációjában teljesedik ki. A többszólamú hangsor maga nem változik az ismétlés során, csak a hangzás, a *sound*, a különböző szólamok relatív hangintenzitása és hangszíne. Örvénylő: nem hirtelen váltások által, hanem csak bekövetkezésüket kísérően észlelhető átmenetek révén alakul át a *sound*, az örökkévalóságot tartja meg egy evolúciós folyamatban. Az emberi hang, *voice*, a hangszereknek adja át a helyét, a szavakat, az éneket magába szívja a hang örvénye, de a *The Sound* lezárásában néhány szó erejéig visszatér a hangba az emberi, az énekes kiáltja a vallomást, a vádat és a megalázkodást az anyának, a lehető legegyszerűbb szavakkal. *Mother, I was wrong, you were wrong, I am wrong.* A *Helpless Child* szövege az anya szerepének kiosztásával kezdődik. *Now you be the mother and I'll be your fool, I'll hide myself deep inside your crimson pool.* A gyermek szeretete az anya iránt, a gyermek félelme az anyától, a gyermek kiszolgáltatottsága az anyának, a gyermek anyagünlölete a szerelmesek viszonyának is különböző megjelenési formái a Swans dalszövegeiben, ezek megélt szerepek. Az apa-szerep inkább politikai képzetekhez (főként kapitalista-fasisztoid politikai képzetekhez) kapcsolódik. A gyermek a születés után kívül reked, el van zárva az anya belsejétől, ahol a hang szól, a hang a legbelső szobában szól a *The Sound* című dalban. *Closed forever is the door to your room, but inside there lives the sound.* A gyermek kiszolgáltatottságához szégyen és élvezet társul a *Stupid Child* című 1986-os dalban. *I'm your stupid child, I'm your stupid naked child, I'm your stupid helpless child, I am ashamed of what I am, I like the way that feels.* A stupiditás menthetlenné, meztelenné és kiszolgáltatottá (*helpless*) tesz, a kiszolgáltatott gyermek (*helpless child*) az anyát játszó-megtestesítő szerető bolondja (*fool*) lesz. A szerelmesek a defloráció során a véren keresztül érintkeznek, mint a születő gyermek és a szülő anya, ez is a *crimson pool*, amely elrejtja a férfit, a gyermeket, és erről énekel a másik véglet, a női-anyai, de mégis, a szerelem kettős és halálos kötése folytán ugyancsak gyermekivé váló véglet felől Jarboe, a Swans-páros női fele az ezerkilencszáznyolcvanhetes *Still a Child* című dalban. *I'll cover you in roses, hold your head against my breast, when I dream I'll dream of drowning in a pool of your sweet blood.* A szerelmi aktusban a szüzesség elvesztése újra és újra megismétlődik. A vérrel megpecsételt ígéret megfojt, nem hagy levegőt, a *Blood Promise* című dal szövege ezt festi le újra a férfi szempontjából. *And every breath I stole from you, and I never will see your broken body, and you never have spoken an unclear word, and I'll never betray your blood promise.* A *Still a*

Child refrénje, *I'm still a child, but I'm closer to death*, talán éppen azt a minőségi különbséget adja elő, amellyel a szerelmesek viszonya az anya és gyermek közötti viszonyt keresztül-kasul felforgatja. Akkor is felforgatja a szerelmes viszony az anya-gyermek viszonyt, ha az vérfertőzés révén az anya és a gyermek között működik. Azzal forgatja fel keresztül-kasul, hogy halálos, a halál fenyegetésével és leleplező hatalmával közvetlenül terhes, ahogyan az Énekek Éneke 8,6 Károli-fordításában is szerepel. *Tégy engem mintegy pecsétet a te szívedre, mintegy pecsétet a te karodra, mert erős a szeretet mint a halál, kemény mint a sír a buzgó szerelem, lángjai tűznek lángjai, Úrnak lángjai*. A halál és a szeretet leleplező hatalma korlátlan, és így a sorsé többé nem.

A gyönyörű gyermeket, aki potenciális áldozatként kínálja magát a gyilkosságra, a legkönnyebb és egyszersmind a legnehezebb megölni: a *Beautiful Child* című dal szövege a felszínen a gyermekgyilkosság kísértését mutatja be minimálisra redukált eszközökkel, a militarista, indulószerű zene azonban mintha magát az egyre kétségbeesettebben kiáltó énekest fenyegetné halállal, *ő maga* a gyermek, akít meg akar ölni, az öngyilkosság kísértését erősíti annak a Samuel Beckett-et idéző két sornak a gondolata, mely ellen igazából nincsenek meggyőző külső ellenérvek, ha *az egyetlen dolog, amit sajnálok, hogy valaha egyáltalán megszülettem*, akkor csak én lehetek önmagam Izsákja, a saját értelmetlen áldozatom: de kiüzöm magam a fejből, kiüzöm a kísértést a fejből. *This is my only regret / that I ever was born / this is my sacrifice / get out of my head*. Az öngyilkosság kísértésének aspektusait, a félelmet, a gögöt, a halálos kétségbeesést, és az élet ellenállásának ezekre következő és ezeket elsöprő elemi erejét *zenei és szellemi* szinten teljesen egyedülálló módon mutatja fel ez a dal. A halál tematizálásának ugyan gazdagnak mondható zenei és szellemi hagyománya van, az öngyilkosságot azonban a megalázó *jellem-* vagy *szellemgyengeség* és az elkárhozás leszűkített és kirekesztő perspektívája felől ítélte meg legtöbbször ez a hagyomány, ezzel, az örültség karanténjába zárva, az öngyilkosság mintha meg is szűnt volna a gondolkodás szintjén reális fenyegetés lenni. Seneca írásaiban valóban elfogulatlanul próbálta végiggondolni ezt az etikai határhelyzetet, mely később *választott végzete* is lett, és ezáltal filozófiai heroizmussá vált, a filozófiai heroizmus viszont ugyancsak távol áll ennek a dalnak a szellemi hangoltságától, itt az öngyilkosság végtelenül vonzó és fenyegető *kísértése*, az önpusztítás pusztá kísértése nem lehet etikai cselekedet, hanem a legerősebb kétségbeesés és halálvágy szülötte. A végzet választása valójában nem jelent döntést, a heroizmus nem az emberi, hanem a démoni-mitikus szférába tartozik. Az öngyilkosság a kétségbeesés átmenetei között a legutolsó és a legmagasztosabb:

ez hasonlít a legjobban a szabadsághoz. Megtehetem, tehát meg fogom tenni. *I could kill the child, the beautiful child, I will kill the child, the beautiful child.*

Dennis Nilsen első áldozata egy tizennégy éves homoszexuális fiú volt. Nyakkendőt tekert a nyaka köré, addig fojtotta, amíg a fiú elvesztette az eszméletét, majd megtöltött egy vödört vízzel, abba belenyomta a kábult fejet, és addig tartotta benne, amíg a fiú a tüdőbe belélegzett víztől megfulladt. A vízbefojtást később is többször alkalmazta. *And it's just like breathing, and it's just like breathing water.* A halott testet saját későbbi beszámolója szerint gyönyörűnek találta. Csak kétezerhatban, huszonnyolc évvel a gyilkosság után azonosították az első áldozatát, Stephen Holmes-t. Dennis Nilsen megpróbált *szertekezni* is a testtel. Beszélt, tévét nézett, együtt fürdött, szeretkezett a halott testekkel, a testek voltak a *társasága* elviselhetetlen magányában. *Mintha az ember szelleme még mindig odabenn lakozna, és a halál bomlása az élet beteljesülése volna,* mondja Dennis Nilsen. *Őrültkéne? Nem érzem magam örültkéne. Talán örültkéne vagyok,* mondja. A húszéves heroinfüggő Steven Sinclair-t saját elmondása szerint *együttérzésből ölte meg,* hogy véget vessen áldozata nyomorának. Miután nyakkendőjével megfojtotta, észrevette karján a pengevágások nyomait: a férfi nem sokkal azelőtt nyithatta meg a saját ereit. Dennis Nilsen azt mondja, vele, *utolsó halottjával igazán bensőséges kapcsolatban volt,* egynek érezte magát vele, *megcsókolta az arcát és a bőrét. I couldn't stop myself, I know I'd do it again, but I could heal myself, if I could feel your skin, and if I comprehend this moment, I know we'll live again, and if I heal your wound, we'll make love again, and now we're slipping through this new millennium, we should feel sorry for the people, can I kiss your skin?* A testeket idővel feldarabolta, értett a hentesmunkához, mert szakács volt a katonaságnál, és elmondása szerint nem is talált sok különbséget az állati és az emberi test szétbontása között. A darabokat az udvaron *elégette,* a felszelt testrészek lángjait időnként elmondása szerint gyermekek is figyelték. A *Killing for Company* című dal az ezerkilencszázkilencvenötös *The Great Annihilator* című lemezről Dennis Nilsen Michael Gira által elképzelt monológját énekli meg. A cím megegyezik Brian Masters ezerkilencszáznyolcvanötben Dennis Nilsenről írott könyvének címével. Ugyanezen a lemezen a Jarboe által énekelt dal, a *Mother/Father* foglalja össze az erőszak és szerelem egymásba olvadásának, közös megsemmisülésének a gondolatait. *There's a place in space where violence and love collide inside, and solid is wide, and heat is cold, and birth is death, and creation and time are made from destruction, from fucking destruction.* Az űrben van ez a hely, ahol szeretet és erőszak, teremtés és

pusztítás összeér, a Nagy Megsemmisítő kifejezés Stephen Hawking feketelyuk-elméletének arra az aspektusára utal, amit ő később visszavont, Michael Girának viszont éppen azért tetszett, mert az univerzumnak tudatosságot tulajdonított, amely így valódi Szaturnuszként a magába visszaforduló időt saját gyermekeként falja fel, hogy aztán újabb csecsemőuniverzumnak (baby universe) adjon életet. A súlyosan mozgáskorlátozott Stephen Hawking betegségét huszonegy éves korában diagnosztizálták az orvosok, és azt mondták neki, hogy két vagy három éve lehet hátra. Jelenleg, hatvanöt évesen is aktív elméleti fizikus és gondolkodó. És világsztár, természetesen. Az ezerkilencszáznolcvanötös tracheosztómia műtete óta beszédszintetizátorral kommunikál, végtagjait már nem képes mozgatni. Egy nagyon régi, ezerkilencszáznolcvanhatos elektronikus hangszintetizátort használ, mely amerikai akcentussal beszél, de nem akarja lecserélni, mert, ahogy mondja, már azonosult a hanggal. A beszédszintetizátor hangja már benne szól, ezzel a hanggal álmodik. A belső hangba halála révén visszatérő gyermek nem az öngyilkosság, nem is a gyilkosság kétségbeesésében hal meg. A gyermek, aki meghal, az animus, a lélek, a hallgató és a felzengő lélek örömeiben hal meg, visszafordítja saját filogenezisét, az anyaméhbe tér vissza, már csak az anyai és saját vérkeringésének alacsony, és idegrendszerének magasabb frekvenciáját hallja, és ez páratlan akusztikai halálélmény az anyaméh sötét süketszobájában. Ahogy ez a gyermek meghalt, azt mondják az emberre: felnőtt, de a gyermek nap mint nap feltámad, ha az ember nem hazudja el maga előtt saját gyermekkorát. Ha elhazudja, akkor az élőhalott gyermeket saját átkaként cipeli magával.

Meggyőződése, hogy akik látnak, azokat a szellemük eltéríti és nem képesek sem úgy hallgatni, sem úgy hallani, mint ahogyan én hallgatom és hallom a zenét. Miért van az, hogy amikor dicsérik előttem a zenét, dicséretük szegényesnek és gyengének tetszik? Miért nem bírtam sohasem úgy beszélni róla, mint ahogyan érzek? Miért állok meg beszédem közepén, miközben oly szavakat keresek, amelyekkel lefesthetném élményemet anélkül, hogy megtalálnám őket? Talán még nem találták fel ezeket a szavakat? A zene hatását csak ahhoz a mámorhoz tudnám hasonlítani, melyet akkor érzek, amikor hosszú távollét után anyám karjaiba rohanok, hangom elakad, tagjaim reszketnek, könnyeim megerednek, térdeim roskadoznak, olyan vagyok, mintha meghalnék örömeiben. – idézi fel Denis Diderot de Blacy asszony vak leányának szavait. A gyermek az animus, az állati, érzéki lélek a maga közvetlenségében, lát, hall, szagol, ízlel, tapint, de nem reflektál, a gyermekben azonban ott alszik a szellem, az ébredésre várva. A felébredő szellem megöli a gyermeket, ez az áldozat. A

szellemben a gyermek *haldoklik*, a közvetlenség *haldoklik*, *amíg csak él az ember*, majd újra és újra feltámad. A szellem lassú gyilkos is lehet. És csak a *szellem halálával* lehet valóban, igazán meghalni, amivel az érzéki is végleg megszűnik. Ez a halál siket, néma és vak. *Én azt hiszem, hogy csakis a halálhoz hasonló életből kiszabadultak tudják fölfogni, mennyire elszigetelt, mennyire a sötétségbe süllyedt és saját tehetetlenségében vergődő az olyan lélek, amelynek nincsen gondolata, hite és reménysége. Lehetetlen szóval elmondani azon börtön elhagyatottságát, vagy a léleknek azt az örömét, amelyet a fogságból kiszabadulva érez.* – írja Dr. Edward Everett Hale-nek ezerkilencszázegyedves levelében a siketvak Helen Keller, aki megtanult gondolkodni, írni, beszélni és énekelni. Amikor Helen nyolcévesen az első szót tudja társítani a megfelelő fogalommal, amikor a *water* elsőként jelenti számára a *bőrén* érzékelt tapasztalatot, a végigfolyó vizet, azt a pillanatot visszaemlékezésében az *egyiptomi fogságból való szabaduláshoz* hasonlítja.

Az *Animus* című dal szövegének első része a kihűlt bőrön túli belső házról szól, amely magába nyeli a félelmet és a fájdalmat. *Somewhere, through the frozen fields, somewhere, beneath your pale and tender skin, lies a house, absorbing fear and pain – solar, red, contained – feeding on my dreams. Somewhere cold, inside the optic wire, down where fingers and semen crack and bleed – there I will be, with my arms spread out and broken, waiting for your breath, to animate my veins. We're not alone: all our thoughts are numbered – malignant and cold, animal and hungry. But I will contain all, that ever was or will be, then I'll watch my skin erupt, in a symphony of flames – screaming out your name, screaming out your name...* A hideg, halott érzéki: a bőr, a látóideg a lélegzetre vár, hogy feléledjen, hogy elinduljon a vérkeringés, hogy *a lélegzet animálja a lelket*. A szerelmes csókja, a lélekcsere az animáló lélegzet, az Isten lehelete, mikor az ember orrába leheli az életet, pillanatról pillanatra. És a meleg vértől fellángoló bőr közvetlenül kiáltja ki a nevet. Nem hallható, hanem tapintható hang. Hang a siketeknek. Hang az artikulátlan *üvöltés*, a fájdalom és a szenvedés üvöltése, a sírás, a felszabadult nevetés, a néma mosoly, a félelem sikolya, a kutya vonítása, a vonat zakatolása, a csontok koccanása, egy test tompa puffanása a földön, a varjak káromogása, a tenger moraja. A hang *nem* egy hang; nem is szólamok megkülönböztethető rendje. Nem zaj, a zajokat lehet minor hangoknak nevezni, de itt ez a szóhasználat irreleváns, nem dallam, nem kakofónia és nem harmónia; konszonzancia és disszonzancia már a hang révén adódnak, nem ének, nem beszéd, és így tovább. *A hang rögeszméje*. Isten nem jelenik meg, *szól*.



We are children, children of God, énekli Jarboe egy ezerkilencszáznyolcvanhetes felvételen. A *Children of God* lemezcím egyben egy híres-hírhedt vallási szekta neve is, mely az Egyesült Államokban akkoriban igen népszerű volt. Jarboe a Swans zenekar első korszakában, amikor Michael Gira a koncerteken a hangintenzitás fájdalomküszöbig való lehetséges fokozásával kísérletezett, mely kísérleteket a dolog természetéből fakadóan csak megközelítőleg képesek visszaadni a korai lemezek, a *Filth* és a *Cop*, a hangintenzitás-kísérleteknek leginkább azt az aspektusát adják vissza, amely az intenzív hang/zaj és a csend *merev ellenpontozásában* jelenik meg, tehát ebben az időszakban Jarboe elmondása szerint a zenekar lelkes rajongója volt, aki mindenhova elkísérte őket, és segített is ebben-abbban, hogy aztán hamarosan a zenekar női fele legyen. *Waste is obscene*, üvöltötte Michael Gira még ekkoriban, és el is tüntet minden felesleget a *színről*. Dallam nincs, csak a lehető legintenzívebb hang. Két dobszerelést használnak, de a korai felvételeken előfordul három is. A következő Joy Division sorok jutottak az eszembe, a *Heart and Soul* című dalból: *beyond all this good is the terror, the grip of a mercenary hand, when savagery turns all good reason, there's no turning back, no last stand*. Mintha ezeket a sorokat *valósítaná meg* a Swans ezeken a felvételeken. A cél a tisztán démoni kifejezése a hangon keresztül. A démoni az, mikor a vak ördögös azt mondja Krisztusnak, *mi közöm neked tevéled*. A démon a sors ügynöke. A sors az élők bűnközössége. A démon által azt üzenik a halottak az élőknek, hogy a halál büntetés. A félelem minden formája démoni. A démoni ikertestvére pedig a lelkiismeret, a megváltott félelem. Szókratész daimónja is a démoni, a belső hang, amely *csak negatívan* jelez. Nem elsősorban a szavak révén mondja ez a színpadon démonként üvöltő ember, Michael Gira, a hang az érzékin keresztül *közvetlenül* mondja, hogy mindez a borzalom, ez a démoni *bennem van, a színpadon üvöltő emberben*, a gonosz nem a média, nem az állam, nem a Sátán, hanem *én*, nincs menekvés. A média, az állam, a Sátán rajtam keresztül, rajtad keresztül, rajtuk keresztül gonosz. Diamanda Galás ezerkilencszáznyolcvankettes *Litanies of Satan* című lemeze viszi színre akusztikailag és szellemileg hasonló intenzitással a démonit Charles Baudelaire nyomán. A lemezt hallgatva és belül megvalósítva ugyancsak *valódi* ördögűzés történhet, nem babonás bálványimádó szemfényvesztés, vagy lelkiismeret-altató moralizálás.

Az ezerkilencszáznyolcvanhatos *Greed* és a *Holy Money* idején Jarboe már vokálozott és billentyűzött, de a Swans-Jarboe kapcsolat egyik csúcspontja az ezerkilencszáznyolcvanhetes *Children of God* lemez, és az ezzel párhuzamos

World of Skin-párlemez. A hang jellemzői közül itt már nem a hangintenzitás variálása áll a középpontban, vele egyenrangúvá válik a hang*magasság*, másrészt az *időtartam* aspektusa. És a dallam is ezeken a lemezeken lesz a zene integráns része. A tartamról most csak annyit, hogy a repetíció az egyik jellemző, amely a kezdetektől a végig jelen van a Swans zenéjében, az időben előrehaladva azonban ez a jellemző egyre veszít merevségéből, de nem szigorúságából, és a többszólamú variációk felé, másrészt egy statikus hangkollázs-struktúra felé halad. Főként az utóbbi törekvés a Body Lovers gyönyörű lemezét eredményezi majd a Swans után.

A statikusság a másik konstans jellemző, a Swans-lemezeken hallható zenében nincsenek hirtelen tempóváltások. Jarboe éneklése a korai időszakban elsősorban a gospelből és a spirituáléből táplálkozik, de éppen az a leginkább invenciózus benne, hogy nagyon széles a hangszín-, karakter- és stílusrepertoárja. Jarboe szülei FBI-ügynökök voltak, és Jarboe elmondja egy beszélgetés során, hogy apjának állandóan meg kellett változtatni a külsejét és sokszor viselkedését is, és ennek révén ő már gyermekként megtanulta, hogyan mutassa meg *saját* személyiségének és hangjának egymástól eltérő aspektusait. A Swans-projekt előtt elmondása szerint többek között prostituáltként is dolgozott. Ezeket az alakváltásait, saját alkatából fakadóan, sosem viszi a paródia/önparódia felé, mint például Tom Waits vagy egészen másképpen a fiatal David Bowie. Jarboe szerepei között jóval erősebb és élesebb a skizoid hasadás, a szerepváltások veszélyesebbnek tűnnek. *Jarboe*-val együtt érkezik meg igazán *a dallam* a Swans zenéjébe. A *Children of God* idején még ebből az a legszembeütőbb, hogy Jarboe *tiszta* hangokat képes énekelni, és ez az úgynevezett könnyűzenében nemhogy nem magától értetődő, hanem *kifejezetten ritka*, főleg a nőknél, akiknél a nagyobb frekvenciakülönbségek révén még *szembeütőbb a hamis* hang. Éppen ez a részben természetes, részben képzés révén elsajátított adottsága, vagyis az, hogy Jarboe a szó *klasszikus* értelmében *énekes*, ez teszi lehetővé Michael Gira számára, hogy a rögzítés révén *több szólamban* használja *ugyanazt az emberi hangot*, tehát Jarboe hangja a rögzített sávok keverése után egyidejűleg több szólamban, több irányból hallatszik, és ez időnként kóruszerű benyomást kelt, máskor pedig a középkori vokális zene ellenpontos többszólamúságát idézi. .

Ligeti György mondja azt Johannes Ockeghem tizenötödik századi németalföldi zeneszerző vokális műveiről, hogy azokban *csúcspont nélküli ellenpont-folyamatok* történnek, és ez egyrészt statikus, örökkévalóságot idéző élményt ad,

másrészt egy vég nélküli folyamatosságot, időtlenséget. *Okeghem ma is jobban érdekel, mint Palestrina, azáltal, hogy zenéjében nincsenek tetőpontok. Mikor az egyik szólam elér egy látszólagos tetőpontot, a másik már meg is szünteti azt – mint mikor a tengeren az egyik hullám átcsap a másikon. Ez az állandó okeghemi folyamatosság, ez a fejlődés nélküli kontinuitás, ez is az egyik kiindulópontja a szövevénygondolkodásnak.* – mondja egy ezerkilencszázhetvenkilences beszélgetés során Ligeti György Várnai Péternek. A Swans *Sex, God, Sex* című dalának második felében Jarboe párhuzamos hangjai látszólagos tetőpontok során haladnak végig, minden újabb tetőpont az előzőt, vagy akár a vele egyidejű másik szólamot relativizálja, a dallamszövevény egyszerűbb mintázatot mutat, mint Okeghem *Kyrie*-jében, akusztikailag és szellemileg azonban egynemű élményt jelentenek, Michael Gira pedig egy önjelölt prédikátor hangján mond fel a másik sávon egy olyan szöveget, mely egy részletezett *Kyrie eleison* textusnak feleltethető meg. *And I will pray for you to forgive me now, I will go down to the centre of the earth, and I will curl up in flames, and I will beg you Lord, take me in your cruel arms, take me down home.* A szöveg jelentésének lefelé tartó tendenciáját, mely így kezdődik: *I will go down low, and I will pray to you, down as low as I can go,* Jarboe megsokszorozott szólamai ellenpontozzák párhuzamos *emelkedéseikkel*. És Jarboe megsokszorozott hangjának magába szövődő folyamatosságát is ellenpontozza a hangszerek, főleg a dob monoton szaggatottsága. Az örökkévalóság felé terel a dal hallgatása, a pokol mélyére és a mennyország egylényegű angyalkarához.

A mennyország félelmetes és borzalmas, fenséges. *It's all right, we're in heaven, this is heaven, we're in heaven, our bodies broken, the earth is moving, our bodies breathing, our blood is moving, it's all right, we're in heaven,* hallatszik Michael Gira üvöltése ugyancsak több szólamban a *Greed*-en a *Heaven* című dalban, mely a feltámadt holtak üvöltése; ez a dal technikailag nem mutat sok hasonlóságot Ligeti György *Lux aeterna*-jával, de hangulatában a Swans-dallal egynemű túlvilág-élményt ad az, ahogy a Ligeti-műben a kar a kétségbeesést egyre fokozva a *lux aeterna luceat eis* textusát végtelenül hosszan kitartott, egymásba szövődő magánhangzókkal énekli. A hallgatóra fizikai-akusztikai-szellemi *börtönként zárul a mennyország*, ahonnan nincs menekvés, a hanghatás minden lehetséges félelmet megpróbál modellezni. *Hogy tényleg ne kelljen félni. Vagy így is lehetne mondani: biztosan meghalunk, de amíg élünk, mégis azt hisszük, hogy örökké élünk.* – mondja Ligeti György a már idézett beszélgetésben a saját Requiéméről.

A hang nem szép. Hortobágyi László mondja azt Bach *c-moll passacaglia*-ja kapcsán, hogy a klasszikusan szépnek elgondolt barokk orgonamű is felmutat a hangszer lehetőségei révén olyan fekvéseket és diszpozíciókat, amelyek nem gyönyörű zenére, sokkal inkább fájdalmas üvöltésre emlékeztetnek. A fájdalom és a szépség vagy gyönyör fogalmainak összekapcsolása a manapság leginkább normatív, merőben átpszychologizált esztétikai fogalomhasználat rálátása felől tekintve *perverzió*vá „mazochizmussá” válik. Ez többek között azt a hamis evidenciát sugallja, mely szerint a szépnek bármilyen lényegi köze lehetne a kellemeshez. Így a szép az úgynevezett klasszikus esztétika ma is uralkodó szó- és fogalomhasználat miatt valóban túlháziasított kifejezésnek tűnik a *passacaglia* esetében; inkább a fenséges, a *sub-limus* és *hypsos* magasságot, emelkedést és mélységet, alászállást egyként sugalló kettős fogalma illik rá; a *képzelő*erő fenséges kudarca. A fenséges terminus viszont mindig bekapcsol morális asszociációkat, tehát ezért mégis elvetendő. A *passacaglia* vagy *A fuga művészet*ének hallgatása ellehetetleníti a polgári, pszichológiai esztétika távolságtartó gyönyörködését. A kellemesség minden lehetőségét határozott mozdulattal tolják el maguktól. Esetleg lehet gyönyörködni a partitúrát tanulmányozva; engem ebben megakadályoz zenei dilettantizmusom. A *passacaglia* hallgatása inkább mondható úgynevezett halálközeli tapasztalatnak, és kétségkívül ennek is megvan a maga gyönyöre, de ha a hallgató a gyönyört keresve próbálja ezt a zenét hallgatni, akkor pórul jár, ez ilyen paradox viszony, mikor az ész becsapja önmagát; a befogadást tekintve *nem a gyönyör a meghatározó*; halálközeli tapasztalat, elemi erejű örökkévalóság-vágy, elemi erejű *halálvágy rezonál* a *passacaglia* hallgatására. A *halál* szó kicserélhető, ez esetben én ezzel fedtem be a végtelen nyelvi és fogalmi örvényt.

Lehotka Gábor orgonista írja a következőt a *c-moll passacaglia*-ról: *Számomra a mű minden előadása új feladatnak tűnik, mert a sokrétű zenei anyag megszólaltatását soha nem tudom véglegesnek tekinteni. Az utolsó, 21. variáció valójában fuga, melyben a főtéma nyugodt dallamához egy energikus második téma párosul, majd a többszólamúvá váló zenei anyagban megjelenik egy gyorsan mozgó motívumsor, mely a két témát állandóan körülírja. E három zenei anyaggal Bach páratlan fokozást ér el, s talán ez az oka annak, hogy nem is komponált több passacagliát orgonára. A Helpless Child című bő negyedórás, a passacagliahoz hasonló időtartamú dal vokális-gitáros részét követő variációkban nem bonyolult harmóniai és kontrapunktikus viszonyok adják a struktúrát. Itt a zaj és a hang közötti viszony hoz létre egyedülálló zenei*

halálélményt, és talán ez az oka annak, hogy Michael Gira ezután nem írt hasonló felépítésű dalt. *Swans are Dead*, a Swans halott, ez a címe az életművet lezáró, dupla *élő* koncertlemezüknek. A legenda szerint az egyébként egész életében *néma* madár, a hatyú halála előtt gyönyörű dalra fakad, ez a hatyúdál.

Az elektronikus és akusztikus gitár a *Helpless Child* instrumentális részében egy akkordot játszik, amely különböző szakaszokban különböző intenzitással és hangmagassággal lép be, a dobszerelésen az alacsonyabb hangmagasságú, puhább hangzású tamok hozzák az egyszerű, négynegyedes, majd háromnegyedbe váltó, nagyon lassan gyorsuló tempójú ritmust, mely így *a zene meleg vért áramoltató szívritmusa*, nem a korai dalok szigorú, merev tempójú mechanikus pergődob-ütéseinek hideg staccatoja, a fő dallamtémát az elektronikus orgona adja. A hang-zaj ellenpont egyik véglete az egyszerű billentyűtéma, a másik pedig a sűrűsödő cintányér-ütések és kásásodó gitárhangzások crescendói. A zaj *könyörög, hogy hangként megszülethessen*. Nem tudom megmondani, hogy a dallam és a zaj közös halálából születik-e valami, mindenesetre ez *a halál éppen elég öröm*.

Az ezerkilencszázkilencvenötös *Die Tür Ist Zu* című nagylemez terjedelmű EP-n a dal német nyelvű változatát, a *Hilflos Kind*-et a *Ligeti's Breath* című kompozíció vezeti fel. Ligeti György *lélegzete* egy sűrű erdőn keresztülszivítő szél; a hang- és hangzáfolyamatok a torzított gitár és az ipari hangeffektusok után az orgonán és az *egynemű kísértetkóruson* keresztül, az egybeolvadó cintányér-crescendók révén a zaj felé tágnak, vagy szűkülnek, míg ki nem érnek a *Hilflos Kind* első hangjaival a tisztásra. Ligeti György *légzése* kétezerhatban állt le.

Jegyzet:

* Az írás első változata 2006 és 2007 fordulóján született – akkor tíz éve volt annak, hogy a Swans zenekar megszüntette működését. A publikálás apropóját ezúttal, 2010-ben Michael Gira néhány hónappal ezelőtti közleménye adja, mely szerint újraindul a Swans-projekt. Az alcímet az örömteli irónia miatt hagytam változatlanul.