

HAKIM BEY

Utópia blues

Miért van, hogy a „magas” kultúrák zenészei spirituális szempontból oly gyakran *alacsony rangúak*? Indiában például a zenész annyira alacsony kaszthoz tartozik, hogy már-már érinthetetlen. Ennek egyik oka a közhiedelem, mely szerint a zenész kivétel nélkül tiltott mármorszerekkel él. Az iszlám hódítás után sok zenész tért az új vallásra, csak hogy a kasztrendszerből megszabaduljon (a híres kalkuttai Dagar fivérek, akik hindu szakrális zenét játszanak, büszkén mesélték, hogy családjuk nem a mogulok¹ idején, hanem jóval később tért át az iszlámra, és akkor is síiták lettek, ezzel bizonyítva, hogy *őszinte* – nem pedig világi előnyöket kereső – konvertiták²). Akár a többi indoeurópai kultúrában, a zenész Írországban is alantas hírben állt. Míg a bárd és a költő arisztokraták, vagy éppen királyok asztalánál ültek, addig a muzsikus a bárd szolgája volt. Dumezil háromba tagolt indoeurópai társadalmát Írországra alkalmazva úgy tűnik, a zene egy homályos negyedik zónába esik, melynek jelképe Munster, a negyedik tartomány, a „dél”. A zene ezáltal a „sötét” druidizmussal, szexuális szabadossággal, falánksággal, nomádsággal, és egyéb *kívülrálló* jelenségekkel társul.

Sokan úgy gondolják, az iszlám tiltja a zenét, de hogy ez nincs így, azt a sok áttért indiai zenész példája bizonyítja. Az iszlám mély fenntartással viszonyul minden művészethez, mert az megsokszorozza (időben és térben kiterjeszti) az embert, ahelyett, hogy az egységhez (*tawhíd*) közelítené, amely meghatározója az iszlám spiritualitásnak. A Próféta bírálta a világi költészetet, a realista művészetet, a zenét pedig társadalmi eseményekre, pl. esküvőkre korlátozta (muszlim társadalmakban gyakran zsidók, vagy más nem-muszlimok az ünnepi zenészek). E fenntartások nyomán alakultak ki a „helyesbített” művészeti formák: a szúfi költészet, mely „misztikus extázissá” szublimálja a világi élvezetet; a non-figuratív képzőművészet, melyet a nyugati művészettörténet tévesen „dekoratívnak” nevez; és a szúfi zene, melynek sokszerűsége *visszavezeti* hallgatóját az Egységhez, misztikus

¹ A Mogul-dinasztia, más írásmóddal Mughal (arab: „mongol”), a XVI. század elejétől a XVIII. század közepéig Észak-India nagy része fölött uralkodó muszlim dinasztia. A mogulok kivételes tehetségű uralkodói két évszázadon és hét nemzedéken keresztül sikeresen irányították India nagyobb felét, és kiválóan működő államigazgatást építettek ki. Az is a mogulok javára írandó, hogy muszlim létükre mind a hindukat, mind a muszlimokat integrálni kívánták az egységes indiai államba. A dinasztia egy csagatáj török herceg, Bábur (ur. 1526–30) alapította. Lásd erről bővebben: <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/mogul.html>. Utolsó belépés a jegyzetekben hivatkozott internetes oldalakra: 2008. szeptember 27. – *A szerk.*

² A konvertita eredeti jelentése: kitért zsidó. – *A szerk.*

állapotot idézve elő. Ám a művészet e rehabilitációja sem sokat javított a zenész státuszán. Az 1970-es évek Teheránjában a professzionális zenészek többsége az egyik dekadensebb szúfi rendhez (Száfi-Ali-Shahí) tartozott, összejöveleiket pedig az ópiumszívásnak szentelték. Mások nagyivók voltak, vagy egyéb módon *erkölcstelenek* és bohémek. Ritka kivételnek számítottak a fegyelmezettebb rendekhez (mint a Nematollahija vagy Ahli Hákk) tartozó ájtatos szúfik. Levante területén a török szúfi zene a *tekkeszekből* (szúfi ház) átszivárgott a kocsmákba, majd egyéb mediterrán hatásokkal keveredve a kurvákhoz, hasishoz, borhoz, és kokainhoz szóló szellemes ódáiról híres rembetika³ csodás műfajának adott életet.

Az afroamerikai vallásoknál, mint a szantéria, a vudu, vagy a candomblé,⁴ a rítusok szempontjából életfontosságú dobosok és más zenészek gyakran nem-beavatott profik, akiket a gyülekezet alkalmanként bérel fel. Ez kétségtelenül tükrözi a zenész „vándormuzsikus”-státuszát a magasan fejlett nyugat-afrikai pásztorföldművelő társadalmakban.

A hagyományos kereszténység nagyra tartja a zenét, de kevésre értékeli a zenészt. A protestantizmus bizonyos ágai megpróbálták teljesen kizárni a hivatásos zenészeket, ám a lutheránusok és az anglikánusok használták őket. A templomi muzsikus istentelen teremtésnek számított, s máig fennmaradt a kóristák, karnagyok, és orgonisták huncutságával szembeni előítélet. Thomas Weelkes (1576–1623) archetípusa e felfogásnak: ragyogó tehetségű volt, de kiszámíthatatlan (Ezra Pound méltán dicséri ritmustalan „mértékes próza”-elrendezéseit); mint „notórius káromkodó és szentségtörő” részegest, kirúgták a Chichesteri Székesegyháznál betöltött állásából, amikor (a szájhagyomány szerint) azzal vetette el a sulykot, hogy az orgonapalánkon át az esperes fejére pisilt.

³ Rembetiko, többszámban rembetika (gör.) görög városi zene, a görög népzenei hagyományokon nyugszik és a XX. században Athénben, Pireuszban és Thesszalonikiben kialakult szubkultúrákban fejlődött ki. A rembetika dalok tele vannak keserűséggel, fájdalommal, szenvedéllyel és csalódással. Az amerikai blues műfajához is szokták hasonlítani. Fénykorát az 1930–1950-es évekre tehetjük. – *A szerk.*

⁴ A szanteria karibi eredetű szinkretikus vallás. A szanteriában egyesül az Orisha-imádat (szó szerint: a „fejőrző” /*head guardian*/) az Ifa vallás más jellemzőivel (amelyet a jorubák és bantuk gyakoroltak Dél-Nigeriában, Szenegálban és Guineában), valamint a római katolicizmus elemeivel. A vallás Kubából és Brazíliából ered (kb. 1515). A rabszolgakereskedők joruba bennszülötteket szállítottak Afrikából a Karib-szigetekre, akiket megkeresztelt a római katolikus egyház (és ezzel együtt eredeti hitüket elnyomták); a szanteriában Orisha megfeleltethető a keresztény „szent” fogalmának. A vudu, amely eredetileg haiti népének az ősvallása, nem csupán az: összetett eszmeiség és politeista, animista vallás, amely afro-keresztény elemeket elegyít eksztatikus formában. A vudu szertartást a dobok hangja, a rengeteg rum, a vér íze és látványa, a kábítószerek és egy sajátos vallási hisztéria jellemzik. A ceremóniák, melyeken (többnyire állat) áldozatot mutatnak be, legtöbbször kapcsolatfelvétel az istenséggel, vagy az istenség megjelenítését szolgálja. A candomblé afrikai eredetű vallás, főleg a jorubák hitéből áll, amely később Brazíliában összekeveredett a többi törzs hitvilágával és a katolicizmussal. Eredeti formájában a törzs candomblé „sámánja” mindenre tudott megoldást. Hitük szerint minden megtörtént már, semmi új nincs a nap alatt, ezért a különböző történeteket (betegség, öröm, háború stb.) versbe szedték. Bármilyen kérdés merült fel, a sámán rögtön citálta a megoldást. – *A szerk.*

A keresztény és az afroamerikai spiritualitás frigyéből születtek a „spiritisza” egyházak, melyekben a zene képezi az istentisztelet gerincét, és a gyülekezet „hivatásos” művészi szinten muzsikál. E frigy kétértelműsége egyrészt a szakrális gospel, másrészt a világi blues, a kocsmák pária műfaja, és a dzsessz, a „bordel-lók” (maga a szó is szintisza szexualitást idéz) zenéje közötti erős kapcsolatban rejlik. A zenei formák szinte azonosak, a különbség csak a zenészen múlik, aki, mint rendszeren, a periférián lebeg, a rejtelem és a sámáni mámor közötti térben.

Az összes fentebb bemutatott példában a zene a kultúra legmagasabb spiritualitását fejezi ki. Mivel metanyelvi (vagy metaszemantikus), a zene, a szellem hordozójaként, mindig (metaforikusan vagy szó szerint) a tiszta imagináció legmagasabb kifejezési formája. A zenész alantasságának oka a zenében rejlő *veszély*: kétértelműsége, megfoghatatlansága, a tény, hogy egyszerre alantas és fenséges, más szóval, hogy élvezet.

A zene mint élvezet nem az értelemhez (vagy a szellem letisztult összetevőjéhez), hanem a *testhez* kötődik. A (beszédre képtelen) testből születik, és a test fogadja be (mint rezgést, mint nemiséget).

Pont e szomatikus meggondolásból – a testnek (a „lelken”, vagy lélek-képzeten keresztül) a szellemre gyakorolt hatása miatt – kell az ígét muzikálisan kifejezni (zsoltoszmában, Korán-éneklésben, gregorián énekben stb.). A vallásos ének az a zene, amely *szublimálja* a testet.

A paradoxon: ami „szent”, az „tiltott” (mint az arab *harem* szó, amely a kontextustól függően jelenthet szentet vagy tiltottat). Bataille szerint a szentség, akár csak a bűn, a természetes rend áthágásából származik, aminek során az „emberi” kiválik a „természetből”. Eme erőszakos törés „eredeti” megnyilvánulása kétségtelenül zenei – mint a Mbutu⁵ pigmeusoknál, akik természethez és vadonhoz való közelségüket (de egyben attól való különállásukat) a közösségként létrehozott „Erdő”-zenében fejezik ki. Ezt követően újabb szeparáció kezdődik: a zenész különleges módon kötődik továbbra is a természettől való elszakadás erőszakosságához, ami által a többiek számára titokzatos egyénné válik (akárcsak a varázsló vagy a fémtöntő). Egy még nem-hierarchikus társadalomban a zenész *specialista*-ként emelkedik ki, és oly mértékben válik tabuvá, hogy elkülönülése és átalakulása a törzs osztatlan kultúráját avagy „kollektív énjét” sérti. Az osztatlan kultúrák (pl. a Mbutu) ilyen értelemben a zenészt nem, csak a *zenét* ismerik. Ahogy a társadalom elkezd megoszlan, és megjelenik a hierarchia, úgy válik problémássá a zenész helyzete. Mint „primitív” közösségek, ezek a „hagyományos” hierarchikus társadalmak szeretnének *töretlenül* megőrizni valamennyit kultúrájuk magjából. Ha a társadalom sokféle, akkor a kultúra kialakít egy ellensúlyozó összetartozást, mely az eredeti természeti rend jele, és úgy marad meg, hogy átjárja a közösség legmélyebb spirituális jelentéseit. Ennyit a zenéről – de mi van a zenésszel?

⁵ Mbutu: Tanzánia Tabora régiójának Igunga körzetéhez tartozó területi egység, illetve az itt élő népcsoport neve. – *A szerk.*

Azáltal, hogy a szakmákat szakralizálja, a hierarchikus társadalom megengedheti magának, hogy *viszonylag* osztatlan maradjon. A zene, mivel testetlen, lehet a magas kasztok (vagy spiritualitásuk) jelképe; de mivel a *testből ered* (szublimálódik), a zenész (a zene eredete/eredeztetője) jelképe csak a test lehet, ezért alantas. A zene szellemi, a zenész testi. Amellett, hogy spiritualitása alacsonyrendű, a zenész mint mámor forrása is gyanús. (A kábítószeres pótolják a papok *rituális* mámorát, képessé téve a zenészt arra, hogy *esztétikai* mámort termeljen.) A zenész nem csak alacsony rendű, hanem rejtélyes is – alantas, és kívülálló. A vadonhoz való viszonya révén hatalma a társadalomban hasonló a varázslóéhoz, a kiközösített sámánéhoz. És mégis, pont e hierarchikus társadalmak szülnek „töretlen” kultúrákat, a zenét is beleértve. Ez még a dallam „egysége” és a harmónia „ket-tössége” között – a nyugati hagyományban – történt szakadás után is igaz. Figyelmet érdemel a magas-, és alacsonyrendű zene közötti kölcsönhatás: a több változatú „Nyugati szél” (The Western Wynde) mise, mely népszerű dallamon alapszik; a melizma hatása a madrigálra; a Rómít és más szúfikát ért népi hatások. Ez a „hagyomány” bekebelezi a felforgató elemet, a zenészt (a művészt általában) pedig kizárja, de ugyanakkor hatalommal ruházza fel. Példaként említhetjük Tansent, az alacsony származású zenészt, aki a művészettől mámoros moguli udvarban arisztokrata státust nyert; vagy Zeamit, az operaszerű japán *nô* színház nagy dramaturgiát, akibe – bár a zenészek és színészek érinthetetlen kasztjából származott – 13 éves korában beleszeretett a sogún, és ezáltal rendkívüli kifinomultságra tett szert; az udvar szörnyülködésére a sogún együtt étkezett Zeamival, a *nôt* pedig udvari színházzá tette! A zenész számára az ihlet ereje valódi *hatalommá* változhat. Gondoljunk csak a török janicsárokra, a szultán elit testőrségére, akik mind a heterodox (borivó) Bektashi szúfi rendhez tartoztak, és akiktől a rezesbanda származik. A róluk szóló európai beszámolók – melyek mindig e katonabandák által keltett *rémületről* beszélnek – alapján ezek a zenészek, a szultán e kétes hírű rabszolgái, feltalálták a lélektani hadviselés egy módját, mely hírhedségüket hírnévvé változtatta.

A hagyományos zene mindig *kielégítő* (még ha nem inspirált is), mert „töretlen”, a magas-, és alacsonyrendű hagyomány ugyanaz a „dolog”. Hindu rezesbandák, vagy Mozart – ugyanaz a világ. Mozart jelleme (mely a Leporello-típusú „szolga” szerepekben tükröződik) újra példázza a kívülállót, a cigány *csodagyermeket* (*wunderkind*), aki főurak játékszere, erősen kötődik a sörkertek és paraszt-táncok alantas kultúrájához, és szereti a bohém tobzódást. A muzsikussá egyfajta „groteszk” figura – engedetlen szolga, részeges, vándorló, és ragyogó tehetségű. Számára a tökéletes pillanat a *fesztivál*, a feje tetejére állított világ, a *szaturnália*, amikor szolga és gazdája egy napra szerepet cserélnek. Nincs fesztivál zenész nélkül, aki a hagyományos társadalom különálló funkcióinak és erőinek e pillanatnyi felcserélődését, a megbékélés eme eszközét irányítja. A zene az ünnepiség és ezáltal a Bahtyin által sokat emlegetett „anyagi testi elem” tökéletes jegye. A *karnaváli* jovialitás mámorában a zene utópikus struktúra, vagy formáló erő, *maga* a „természeti rend”.

Másnap reggel folytatja uralmát a megszokott rend. A pusztá dialektika (ha nem maga a „Történelem”) is bizonyítja, hogy az egységes kultúra nem homogén „jó”, hiszen megosztott társadalom hozza létre. Ahol még nem jelent meg a hierarchia, ott a zene a többi tapasztalástól nem különálló. Ha már (a társadalmi tagozódás nyomán) külön kategóriává vált, rögtön elkezdi elidegenedni; ezért jelenik meg a specialista, a zenész, a rá kimondott tabuval együtt. Mivel lehetetlen megállapítani, szakrális, vagy profán-e a zenész (ily módon érzékeljük a társadalmi hasadást), a tabu a repedések betömésére szolgál (így menti meg a hagyomány „töretlenségét”), úgy, hogy *egyszerre* tekinti szakrálisnak és profánnak. A hierarchikus társadalom tulajdonképpen *minden* kasztnak/osztálynak kiméri a természeti rend megszegésének kollektív bűnéért járó büntetését. A papokat és királyokat is tabuk veszik körül – a cölibátus, vagy a (zöldség-) király feláldozása stb. A művész büntetése, hogy egyfajta páriaként paradox módon a társadalom legmagasabb funkcióihoz kötődik. (Vegyük itt észre, hogy a költő nem „művész”, ezért lehet rangos, hiszen a költészet *logosz*, tehát a kinyilatkoztatás rokona. Hagyományos társadalmakban a költészet „arisztokratikus” /pl. Írország/. Érdekes, hogy a modern világban e két pólus *anyagi* tekintetben felcserélődött: „az alacsony rangú” festő és zenész vagyonos, és ezáltal „rangosabb”, mint a rosszul fizetett poéta.)

A zene kategóriává válásának „igazságtalansága” a törzstől, az egész néptől, és az egyes egyedtől való *elkülönülés*. Mert annyira kirekesztett és hozzáférhetetlen a zene, amennyire kiközösített a zenész. Ez az igazságtalanság azonban csak akkor válik nyilvánvalóvá, amikor magában a társadalomban a szeparáció és az elidegenedés már annyira éles és eltúlzott, hogy a kultúrában törés érzékelhető. Magas és alacsony között nincs többé kapcsolat, nincs viszonyosság. Az előkelők nem hallgatják a nép zenéjét, és vice versa. Megszűnik a magas- és a népi hagyomány viszonyossága, és vele együtt egymás megtermékenyítése, a „töretlen” hagyományon belüli kulturális megújulás is. Nyugaton az elkülönülés e kiéleződése nagyjából az iparosodással és a kapitalizmussal együtt jelent meg, de volt előhangja a kultúrában. Bach a temperált hangolás „racionális”, matematikai rendszerét alkalmazta a régi, „organikusabb” (természetes) hangolási rendszerek helyett. Ez már hajszálrepedés a töretlen hagyományon, amit sok más követett. E „szakítás a hagyománnyal” hatalmas ihletet, titáni, és bizonyos fokig morbid génuszt szült. Hogy úgy mondjuk, „először” merül fel a kérdés: igent, vagy nemet mondani magára az életre. Bach szorongó spiritualitása (a pietista „paranoiája”, hogy mindent a Hit lapjára tesz fel) néha a sötétség „romantikájának” túlcsozulásában oldódik fel. A szinte elviselhetetlen ellentmondásoktól szenvedő tradícióhoz képest az ilyen készletek forradalmiak. Nemet-mondásuk egy vadonatúj „igen” lehetőségét hordozza. Óriási belső feszültsége ellenére Bach zenéje gyógyít, hiszen megírásához önmagát is meg kellett gyógyítania. Gyógyít, de nem sértetlen. Bach a sebesült gyógyító.

Nem meglepő, hogy a nép inkább Telemant szerette. Ő is zseni volt (elég meghallgatni a Vízi zenét), de génusza otthon érezte magát a töretlen hagyományban.

mányban. Ha Bach az első „modern”, akkor ő az utolsó „régí”. Ha Bach gyógyít, Telemann *gyógyult*, eleve egész. Igenje a szent szokások igenje – persze, senki nem gondolta másként. Telemann még teljesen a szolgánk. Telemann után csak kevés zeneszerző – pl. Mendelssohn – volt ily módon „egészséges”. Nevezhetnénk pindaroszinak, sőt, megvédehetnénk az intelligencia vádja ellen.

A társadalomtól oly elidegenült modern művész bohém léte nem más, mint a régi zenész és kézműves kasztok alacsony spiritualitása, az árugazdaság új kontextusában. Baudelaire (Benjamin szerint) gazdasági szerep híján volt a XIX. század társadalmában, ezért alacsony spiritualitása, amely így elvesztette társadalmi funkcióját, befele fordult és önrombolóvá vált. Villon ugyanúgy bohém volt, de legalább részt vett a gazdasági életben – mint tolvaj! A művész privilégiuma – hogy részeg és hanyag lehet – most átkává vált. A művész nem szolgál már – mert *megtagadja* a szolgálatot –, kivéve, mint el nem ismert törvényhozó. Mint forradalmár. A mai művész vagy élvonalbeli akar lenni, mint Beethoven, vagy – Baudelaire módjára – a teljes száműzetést választja. A zenész nem éri már be az alacsony kaszttal: brahman⁶ lesz, vagy érinthetetlen.

Wagner – és Nietzsche is, amikor Wagner propagandáját hirdette – a *megtört rend* ellen zenei forradalmat gondolt ki, melynek ügye a természeti rend egy magasabb (tudatos) formája, egy teljes dionüszoszi kultúra, mint a romantika forradalmi célkitűzése. A kívülálló mint király. Az opera a zene utópiája (ahogy arra Charles Fourier is rájött). Az operában a zene kisajátítja a *logoszt*, megkérdőjelezve a kinyilatkoztatás jelentés fölötti monopóliumát.

Az opera azért bukott meg mint forradalom – jött rá Nietzsche –, mert közönsége megtagadta, hogy elhagyja. Wagner és Fourier operája csak úgy lehet sikeres társadalmilag, ha megszünteti a művészet, a zene *kategóriáját* mint az élettől különálló dolgot. A közönségnek operává kell válnia. Ehelyett az opera alakult át pusztá árucikké. Nyilvános rítus, mely a fogyasztás és az érzélem poszt-szakrális értékeit ünnepli, a világot szakralizálja. Egy lépés az előadáshoz vezető úton.

A zene árucikké alakulása pontos mérője romantikus forradalma csődjének – a repertoár beszáradásának, annak, ahogy a liberalizmus „kultúra és ízlés” retorikájával visszaédesgeti disszidenseit. Az avantgárd különböző hullámai egymás után próbáltak *áttörni* a civilizáció felé, és ez a folyamat csak ma, az árusodás csúcán, végső extázisában ért véget.

Bloch és Benjamin azt állítja, minden műalkotás, amely megússza a giccsé válást, *utópikus nyomnak* nevezhető, és ez egyértelműen igaz a zenére (sőt, „igazabb”, tekintve a zene metaszemantikus azonnalóságát). És ez a *nyom* az, aminek ki kell védeni John Zerzan a *The Tonality and the Totality*-ben [Hangnem és teljesség] (lásd

⁶ Brahman, brahmin (szanszkrit): a brahmanizmus legfelső kasztjának a tagja; eredetileg a papok és tudósok társadalmi rétege. – *A szerk.*

Future Primitive, Autonomedia)⁷ felhozott csípős zeneellenes érveit, ti. hogy minden elidegenült zene végső soron a *kontroll* eszköze. Azt állítani, hogy a zene, akár a beszéd, az elidegenülés eszköze, annyi, mint a szinte ember előtti paleolitikumba való lehetetlen visszatérést követelni. De lehet, hogy a kőkorszak nem távol és elérhetetlenül *máshol*, hanem (bizonyos értelemben) *jelen* van. Talán nem mi térünk vissza a kőkorszakba, hanem a kőkorszak *tér vissza* (ezt maga a *Paleolitikum* nemrég történt *felfedezése* jelképezi). Néhány évtizede még a civilizált fülek a „primitív” zenét csak zajként fogták fel; az európaiak még a hagyományos, nem-harmonikus kínai és indiai klasszikus zenét is jelentés nélküli szemétként kezelték. Ugyanez állt például a paleolitikus képzőművészetre: a XIX. század végéig *észre* sem vették a barlangfestményeket, bár már számtalanszor „felfedezték” azelőtt. A civilizációt a racionális tudat, a rációt pedig a civilizált tudat határozta meg, és ezen a teljes egészen kívül csak pusztá érthetlenség létezhetett. De ez már megváltozott; most, hogy a „primitív” és a „hagyományos” kihalóban van, hirtelen *halljuk* őket. Hogyan? Miért?

Hogy az utópikus nyom most *minden* zenében hallható, azért van, mert a megtört rend valamilyen vég felé közeledik. A hosszú babiloni ellenérv végül az áttetszőség pontjára soványodik le, ha nem az átlátszóságéra. Az áru uralmát a figyelem-lenség médiatranszának tömeges felkelése fenyegeti. Megjelenik az autentikusra való igény, amely, bár millió trükk és kisajátítási kísérlet, millió üres ígértet vesz körül, nem tűnik el. Inkább kicsapódik, sőt, összesűrűsödik. A tudatosság neosámánikus módoszatai beszívárognak az egyezmény és kontroll térképére, elfoglalva az elveszett, vagy fraktális területeket. A pszichedelikus anyagok és a keleti miszticizmus a töretlenre, a természeti rend és ünnepi megtestesülésének igényére hangolják a füleket, a tengernyi fület.

Probléma-e egyáltalán a zene árucikké válása? Miért pózolnánk elitistaként most, amikor az új technológia, a választási lehetőségek virtuális végtelensége által lehetővé teszi a zenében való tömeges *részvételt*, és a zenei szintézis „elektronikus forradalmát”? Miért panaszkodnánk, hogy a mechanikus reprodukciók korában a *műalkotás* elveszti auráját, mintha a művészetet még mindig magas értékű kategóriaként kellene védeni?

De nem a „nyugati civilizációt”, és nem is az esztétikai termék szentségét védjük itt. Azt állítjuk, hogy részt venni az árufogasztásban a részvétel árusodásához, az esztétikai demokrácia szimulációjához vezet. Egy magasabb szintű összegezése ez a Nagy Csalónak, aki „most, az igazit” ígéri, de ehelyett csak újra elárulja a reményt. A zene *problémája* mindig ugyanaz: az elidegenülés, a fogyasztó és létrehozó közötti szakadék. Annak ellenére, hogy a reprodukció technológiája lehetővé tette a források megsokszorozódását, az elidegenülés komplexusa többet nyom a latba, mint az összes utópikus kifejletre törekvő felforgató erő. A harmadik világ

⁷ JOHN ZERZAN: *Future Primitive and Other Essays*. Columbia, MO C. A. L. Press & New York, Autonomedia, 1994. A kötetben szereplő *The Tonality and the Totality* című esszé elektronikus változatát lásd: <http://www.insurgentdesire.org.uk/tonality.htm> – A szerk.

(primitív és hagyományos) zenéjének felfedezése kultúrán átnyúló együttműködés, és egymás gazdagítása helyett csak kisajátításhoz és felhíguláshoz vezetett. A zeneszintézis olcsó eszközeinek elterjedése eleinte valódi népies/demokratikus lehetőségeket tartogatott, mint a dub és a rap;⁸ ám az ipar remekül ért az ilyen lázadó energiák fetisizálásához: készételek (junkfood) és lábbeli eladására használja őket!

Amint odanyúlunk, hogy megérintsük, a zene elhúzódik, mint a délibáb. Bárhova mennénk, vendéglőkben, üzletekben, nyilvános helyeken ott vár a zenei hangszennyezés; általános jelenléte tehetetlenségünk, részvételünk és választási lehetőségeink hiányának mércéje. És micsoda zene! A múlt forradalmi zenéjének haszonleső, jelentéktelen változata; a szextől lüktető zene, mely valamikor a nyugati civilizáció lélekharangja volt, mostanra szónikus tapétává változva a homlokzat repedéseit, töréseit, hiányait, és félelmeit takarja; fájdalomcsillapító kétségbeesés és züllöttség ellen; liftzene, váróterem-zene, mely az európai racionalizmus 4/4-ére menetel, árnyalatnyi afrikai forrósággal, vagy ázsiai spiritualitással – az utópikus nyommal – fűszerezve; az elárult ifjúkor emlékei mint a Prozak, vagy a 45-ös Colt akusztikus megfelelője. És mégis minden új generáció magának követeli ezt a forradalmat, hozzátesz itt-ott egy hangot vagy ütést, továbbviszi a bűnös csomagot, és elnevezi „új zenének”; és minden generáció átalakul saját jövője reptéri zenéjét fogyasztó statisztikai tömeggé, miközben a „kiárúsítás” miatt siránkozik, és csodálkozik, hogy hol történt a hiba.

A nyugati klasszikus zene a polgári hatalom jele – üres jel, hiszen legtermékenyebb időszaka már lejárt. Nincsenek már C-dúrban megírandó szimfóniák. A szerializmus, dodekafónia, és a többi XX. századi avantgárd irányzat forradalmat valósított meg, de egy kisszámú elit kivételével senkit nem ragadott magával, és egyértelműen nem döntötte meg a Kánon hatalmát. E „modern” zene bukásában tulajdonképpen van valami megnyerő, hiszen lehetővé tette, hogy a zenében megmaradjon valami a sikertől nem szennyezett lázadó vágy ártatlan forrongásából; példa erre Harry Partch.⁹ De még mindig fájdalmas az emléke egy jelenetnek, melynek tanúja voltam Sirázban (Irán): a Művészetek Fesztiválja meghívta Karlheinz Stockhausent, hogy mutassa be zenéjét, nem a fesztivál közönségét alkotó teheráni előkelőségeknek és kultúrafogyasztóknak, hanem a város „népének”. Micsoda feszengetés! A forradalom, mely néhány év múlva végigsöpört a városon,

⁸ A dub a jamaicai zene egy fajtája, amely az 1960-as években fejlődött ki a reggae-ből. Általában úgy készítenek dubot egy már létező zeneszámból, hogy kihagyják az énekhangokat és adnak hozzá egy kis extra visszhangot, valamint egy-egy szót az eredeti dalszövegből. A rap egy néhány évtizede létrejött könnyűzenei irányzat. Jellemzője az elektronikus, monoton zene, és a jellegzetes ének-, és beszédstílus, amelyben a ritmika, a rímek, a sebesség és a hangsúlyok sokat számítanak. A rap történetileg három zenei stílusból merítkezik: a dzsessz, a funk és a jamaicai négerek zenéjéből fejlődött ki. – *A szerk.*

⁹ Harry Partch (1901–1977) amerikai zeneszerző és hangszer- ill. hangszerszobor-építő, az egyik első, aki mikrotonális skálákkal dolgozott, zenéjét pedig a saját maga által készített just-intonation instrumentumokra írta. – *A szerk.*

e „nagylelkűségért” cserébe betiltotta a gyűlölt „dekadens” nyugati zenét. Ami pedig „Mozartot” illeti (hogya archetípust válasszunk): hogyan menthetnénk meg őt az Ipartól és az Intézményektől, a CD-től és a rádiótól, a Lincoln Centertől és a Kennedy Centertől, Hollywoodtól és MUZAK-tól?¹⁰ Egy Carson McCullers elbeszélésből jut eszembe egy rész, amelyben a szegény kislány transzban hallgatja a gazdag szomszéd aiján kiszűrődő 78-as fordulatszámú Mozartot – utópikus jelenet a javából. Még az elidegenülés technikája is lehet „varázslatos”, de csak véletlenül, váratlanul és torzítás által. Egy távoli rádió egy magányos trópusi éjszakán, egy jávai városban, melyből valami véghetetlen Rámájana-dráma¹¹ szól reggelig, vagy... válasszák ki kedvenc (akár erotikus) emléküket, mely távolról szóló zene foszlányaihoz kapcsolódik (csak a LITE-FM meg ne tudja, *milyen* zene foszlányaihoz, hiszen azonnal *nostalgia* lesz belőle, és eladják önöknek saját vágyaikat, az utcai árus kapzsiságával piszkolva be az édes emléket).

...szóval ismerjük el, *van* itt probléma. Nincs minden rendben a túl Késői Kapitalizmus világában. A zene filmbeli vámpír-áldozatra emlékeztet, akiből annyira kiszívták az életet, hogy már szinte élőholt – hagyjuk magára?

Van-e megoldás erre a problémára, kúra, mely nem abban áll, hogy visszabombázzuk magunkat valami ideális múltba? Érvényes-e egyáltalán arra alapozni kritikánkat, hogy a zene valamikor jobb volt, vagy jobb lesz? Jobb a „leépülés” a „haladásnál”?

A zenéről magáról van itt szó elsősorban, vagy koncentráljunk inkább a *zene-termelésre* és a társadalmi struktúrára, mely visszajelez ennek a termelésnek? Más szóval lehet, hogy a zenét (amely nem pusztán giccs) „ártatlannak” kellene tekinteni, legalábbis az elidegenülés, árulás és monopólium ama együjtéséhez képest, amit Iparnak nevezünk. Ebben az összehasonlításban a zene a probléma áldozata, nem okozója. És mi van a *zenészekkel*? Ők is az Ipar része, vagy (akár Múzsájuk) egyszerű áldozatok? A probléma része, vagy a megoldásé? Vagy talán a „hibás” keresése nem több, mint egy finomabb Reakció, kezdődő puritanizmus, vagy egy újabb hamis teljesség ideológiája?

Hogy kiszabaduljunk a büntető ellenérzés (avagy a zenei revansizmus) ördögi köréből, új megközelítésre van szükségünk; és ha megközelítésünk nem a zene, vagy a termelés történetén alapul, akkor talán egy *utópikus poétikában* gyökerezhet. Ilyen értelemben nem szabad bizonyos utópia-rendszer mintáját alkalmaznunk – ez csak valami elveszett jövő iránti nosztalgiába gabalyítana –, hanem

¹⁰ Liftzene vagy muzak: bevásárlóközpontokban, áruházakban, nyilvános vécékben, telefonrendszerekben (amíg a hívó fél kapcsolásra vár), cirkálóhajókon, repülőtereken, televíziós show-kban, orvosi rendelőkben és természetesen liftekben hallható lágy, ambientális, „easy listening”-zene. A dél-karolinai Muzak Holdings 1934 óta a muzak-zene talán legismertebb előállítója és szállítója. A muzak kifejezés az eltűzött szelíd zene szinonimájává is vált. – *A szerk.*

¹¹ Rámájana (szanszkrit nyelven: Ráma élettörténete) a Kr. e. utolsó századokból származó, szanszkrit nyelvű indiai eposz. Terjedelme 7 könyv, mintegy 48000 verssor. – *A szerk.*

magát az utópia gondolatát, vagy éppen érzését kell kiindulópontként használnunk. A zene végül is közvetlenebbül szól az *érzelmekhez* mint bármely más, *logoszon*, vagy *képen* átszűrte művészet. (Ez részben megmagyarázza az iszlám zene iránti bizalmatlanságát.) A művészetek közül a zene határai a legátjárhatóbbak – talán nem „univerzális nyelv”, de csak azért, mert egyáltalán nem is nyelv, legfeljebb „madárnyelv”. A zene azért univerzálisan vonzó, mert közvetlenül kapcsolódik az utópikus érzelmhez vagy vágyhoz, s azon túl az utópikus képzelethez. Azzal, ahogy az *időt* és az *élvezetet* értelmezi, a zene „tökéletes” (unalom- és félelemmentes) kort, és „tökéletes” (megbánástól mentes) élvezetet idéz és fejez ki. A zene testetlen, mégis *testből* származik, és a *testnek* szánt – ez is utópikus vonás. Mert az utópia nem hely, de mégis, mindenekelőtt a testre vonatkozik.

Lássuk például (de nem *mintaként*) Fourier elképzelését arról, ahogy az operát Utópiában, vagy ahogy ő nevezte, *Harmónia* társadalmi színpadán játszani fogják. Mint „teljes műalkotás” az opera az érzékek és tárgyak közötti „analógiákra” és okkult megfelelésekre alapuló rendszerben egyesít zenét, szöveget, táncot, festészetet és költészetet. Eképpen, a 12 hang megfelelői a 12 szenvedély (vágyak és érzelmek), a 12 szín, az utópiai közösség, vagy Falanx¹² 12 alapsorozata stb. E megfelelések meghangszerelése által Harmónia operái messze túltesznek majd a Civilizáció szegényes zenedrámaiban szépségben, gazdagságban, ihletben, hogy a (mozgás)-térrel ne is beszéljünk. A harmóniai művészet hierografikus tudományát fogják alkalmazni oktatás, propaganda, szórakozás, művészi transzcendencia és erotikus beteljesülés céljára – és mindezt egyszerre. Hang, látás, hallás, minden érzéket bevonnak az opera szavakból és zenéből, értelemről és érzelemből, vagy akár tapintásból és szagokból álló komplex, multidimenzionális *jelképei*. Ezek a jelképek (akárcsak Brecht elképzelt „Epikus Színházában”) közvetlen morális hatással lesznek közönségre és színészekre egyaránt – Harmóniában tulajdonképpen arra törekednek, hogy a közönség tűnjön el, (potenciálisan) váljon az Opera részévé, így a néző és színész közti elválasztó tér – nevezhetjük elő-színpadnak – megtörik, átjárhatóvá válik, és végül eltűnik. Minden harmóniait megérint az Opera géniusza, ez a hieroglifák célja és „morális hatása”. (Azért tettem idézőjelbe, mert Fourier ugyanúgy gyűlölte a moralizmust, mint Nietzsche. A *spirituális* talán jobb szó volna.) Fourier számára a „*harmonikus társulás*” az Opera alkotásában és tapasztalásában az utópiai közösség szerkezetének mintája. A falanszter spontánul lesz azzá, ami az opera művészet által. Fourier tulajdonképpen újra felfedezte az ősrítust, a táncot/zenét/mesét/maszkot/áldozatot, ami a törzs a művészet alakjában, a törzs önmagáról való közös alkotása az esztétikai képzeletben. Fourier (írásaiban, de legalábbis képzeletében) begyógyította a törést, de nem úgy, hogy visszatért a múlt paradicsomi tökélyébe. Számára Harmónia tulajdonképpen nem jövőbeli, hanem *potenciálisan jelenlevő* állapot volt. Hitte, hogy ha egy csoport (pon-

¹² Falanx: (gör.) a. m. tag, sor, eredetileg a görögöknél a nehéz gyalogság bármely zárt csatarendjének neve. – *A szerk.*

tosan 1620 ember) megalapít egy falansztert, és elkezd a Szenvedélyes Vonzódás szerint élni, két éven belül az egész világ megtérne. More-tól, Bacontól, Campanellától, és más utópistáktól eltérően Fourier írásait nem iróniának, kritikának, vagy sci-finek szánta, hanem azonnali kezdetű, erőszak nélküli forradalom vázlatai voltak. Ebből a szempontból hasonlított (gyűlölt) kortársaihoz, Owenhez és St. Simonhoz, de velük ellentétben nem a vágy megszabályozása érdekelte, hanem teljes felszabadítása – és ebben Blake-hez hasonlít, vagy (követői szerint) Beethovenhez, sokkal inkább, mint bármely szocialistához, legyen az „utópikus”, vagy „tudományos”.

A közönség eltűnése Fourier operájából leginkább a szituacionista programra, „A művészet elfojtása és megvalósítása”-ra hasonlít. A harmóniai opera önmagát mint művészeti alkotás-kategóriát elnyomja, együtt az ebből következő áruvá válással és fogyasztással, hogy ezáltal a „hétköznapi életben” valósulhasson meg. Ez azonban a „csodás” által (ahogy a szürrealisták mondják) átváltoztatott, és rendszeresen újraalkotott hétköznapi. Egy közösségi és egyéni vágy-gép, az élvezet mezeje. Egy luxus, a tobzódás egy formája (Bataille szerint), a társadalom önmaga iránti nagylelkűsége ez, mint egy fesztivál, csak formálisabb, inkább rituális ünneplés, mint orgia. (Az orgia persze a *másik* fontos szervezési alapelve a falanszter életében!) Ebben az értelemben az opera *tartalmaz minket*. Ma elmondhatjuk, hogy *a zene a miénk*, nem másé – nem a zenészé, a lemezcégé, a rádióállomásé, a boltosé, az ördögé, hanem a *miénk*.

Bruits: essai sur l'économie politique de la musique (1977) című írásában Jacques Attali¹³ „Zeneszerzés”-nek nevezi a zene jövőjének ezt az állomását, melyben a „fesztivál és a szabadság zaja alapvető eleme egy igazán új társadalom létrejöttének”. A Zeneszerzésben „zenét hallgatni annyi, mint újraírni, »üzembe helyezni, és egy ismeretlen gyakorlat felé vonni« (Barthes)”. Attali figyelmeztet, hogy „az istenkáromlás nem terv, ahogy a zaj sem kód. A hiány hírnökei, az ábrázolás és az ismétlés, mindig vissza tudják nyerni a fesztivál felszabadító energiáját.” A valódi zeneszerzéshez „teljesen más, jelentésen, használaton, és cserén kívüli szervezési rendszer szükséges”. Ezt „a Zsonglőrök Visszatérése”, „ősi termelési módok újra megjelenése”, valamint újonnan feltalált hangszerek, és újrahasznosító technológiák jelzik (mint a dubban). A Zene leválik a Munkáról, és a „tétlenség” egy formájává alakul. „Az árucikk világa összedől.” „A közös játékban való részvétel” és az „azonnali kommunikáció” célja, hogy „a felszabadulást ne egy távoli jövőbe, hanem a jelenbe, az alkotásba, az élvezetbe helyezze”. Ilyen értelemben a zene „a test rokonaként, és transzcendenciaként jön létre”: egy erotikus kapcsolat. A Zeneszerzésben „a termelés összeolvad a fogyasztással [...] a képzeletbeli – személyes kertek ültetése által történő – fejlődésében”. [...] „A Zene-

¹³ JACQUES ATTALI: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Párizs, Presses universitaires de France, 1977. [JACQUES ATTALI: *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.] – A szerk.

szerzés felszabadítja az időt, hogy megélhető, nem pedig áruban felhalmozható legyen". Anarchikus természete miatt a Zeneszerzés a kakofónia veszélyét hordozza, ezért előfeltételei a „tolerancia és az autonómia”. Attali „az improvizálás lehetetlensége”, és egyes emberek botfúlúsága miatt is aggódik, ám e kifogások nem abszolút értékűek; gondoljunk csak Fourier Operájára: a harmonikus társulásban a nem-zenei tehetség ugyanolyan értékes, mint a zenei. „A Zeneszerzés ezáltal megdöbbentő történet-eszméhez vezet, nyitott és ingatag történelemhez, [...] melyben a zene véghezviszi a tér és idő újra-kisajátítását.” „Ugyanakkor az egyetlen Utópia, mely nem a pesszimizmus álarca.”

Kérdés, hogy vajon a közönség eltűnése szükségessé teszi, és előrevetíti-e – a Zeneszerzésen, és az Utópikus Poétikán túl – a *zenész eltűnésének* szakaszát? Fourier szerint nem. A zenei Szenvedély nem ugyanaz, mint, mondjuk, a kertészkedés szenvedélye, bár sok Harmónia-lakó mindkettőnek mestere lesz. Ám az Operának nyilván lesznek sztárjai, még ha ők több tucatnyi más művészetben és mesterségben is jártasak lesznek. Mi több, azáltal, hogy a felszabadult Szenvedélyek követhetik Vonzódásaikat, a „tehetség” elképesztő mértékben gyarapodni fog, úgyhogy, például, „harminchét millió Homérosszal egyenlő költő lesz a világban” (Fourier: *The Theory of the Four Movements*, 81.),¹⁴ nem beszélve a számtalan milliányi sztárról. Tulajdonképpen minden Harmónia-lakó sztár lesz valamiben; az opera csak egy a lehetséges kombinációk közül. Így „a zenész” eltűnik ugyan mint hivatásos, mint különálló kategória, vagy fétis, mint a különállás fókusza, de csak hogy újra felbukkanjon, mint valamiféle sámáni funkció. Még Fourier is, aki mindenkitől elvárta, hogy legalább 12 *métier*-ben jártas legyen, megértette, hogy az utópiában helyet kell adni az extázis mániákusainak és specialistáinak. Távol attól, hogy eltűnjön, a „vándorzenész” (és a „bárd”) most tűnhet igazán elő újra – a társadalom integrális, alkotó „személyiségének” vonásaként. Mivel *semmi* nem változik árucikké, a muzsikás újra szabadon játszhat, és játékáért jutalomban részesül.

Mi lesz ilyen körülmények között a zenész *alacsony spiritualitásával*? Az utópia egység, de nem egységesség, és ellentmondásokat is tartalmaz. Az utópikus vágy végtelen, még Utópiában is (vagy elsősorban ott!). És a zene mindig az utolsó lesz a fény és sötétség 70000 fátyla közül, amely elválaszt minket a természeti rendtől. A zene soha nem veszíti el szent szentségtelenségét, mindig megmaradnak benne az áldozat erőszakosságának nyomai. Hogy lehetne hát vége a bluesnak, e simogató, indigószínű, utópikus melankóliájú, őseréjű hangnak, e kissé-túl-soknak, ennek a különbségnek? Az utópiában természetesen feloldódik a zenész *alacsony kasztja*, de valahogy megmarad egy bizonyos érinthetetlenség, piperkőcség, *büszkeség*. Van egy tragédia, amit a harmóniai blues *soha* nem fog elpanaszolni, és ez

¹⁴ CHARLES FOURIER: *The Theory of the Four Movements*. (Eds.) Gareth Stedman Jones, Ian Patterson. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. (Első kiad.: CHARLES FOURIER: *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. [Anonim], Lyon 1808.) – A szerk.

maga a blues elvesztése, kisajátíttóságával, elidegenülésével, elárultságával, és démoni megszállottságával együtt. Ez az „utópai minimum”, a garancia, a *sine qua non* – a zene a miénk. E ponton, nagyszerű dialektikus összegezésként, a töretlen és a megtört rend egyaránt legyőzötté válik abban a pillanatban, amikor új dolog születik: az alantas utópia-blues, a Szenvedélyes Opera, a Zeneszerzés, az utópia önmagáról álmódó, és önmagára ébredő zenéje. A menny háfásai részek és féktelenek. „És az angyalok a kocsmaján kopogtatnak.” (Hafíz)

Köszönet a következőknek:

A néhai George Huddleston, orgonista, Christ Church, New Brunswick, NJ
 Sasha Zill, szopránszaxofon
 „Listening with Watson”
 Richard Watson (nincs kapcsolat), mélyhegedű
 Jean During, tár, szehtár
 Dariush Safvat, Society for Preservation and Propagation of Classical Persian Music
 A néhai Úsztad Ilahi az Ahl-i Haqq
 „Barq-i sabz” (Radio Tehran)
 A Dagar fivérek, dhrupad
 Pandit Pran Nath, énekes
 James Irsay, zongora
 Tony Piccolo, zongora
 Martin Schwartz, rembetika-gyűjtő
 Bill Laswell, basszushangszerek
 Claddagh Records, Dublin
 Steven Taylor, gitár

(Hakim Bey: *The Utopian Blues*. In: *Sounding Off! Music as Subversion/Resistance/Revolution*. /Eds./ Ron Sakolsky, Fred Wei-han Ho. New York, Autonomedia, 1995, 29–38.)

Fordította: Sándor László

