

FÉTISJELLEG A ZENÉBEN ÉS A ZENEI HALLÁS REGRESSZIÓJA



A zenei ízlés hanyatlását emlegető panaszok csaknem egyidősek azzal a tapasztalattal, amelyet a történelmi kor küszöbén szerzett az ember: a zene közvetlen ösztönmegnyilvánulás és egyúttal az ösztön megfékezésének orgánuma. Zenére táncolnak a menádok, zenét szólintat meg Pán elbűvölő fuvolója, de Orpheusz lantja is, maga köré gyűjtve a felizzó vágy megszelídített alakjait. Valahányszor bacchánsi indulatok kavargják fel ezek békéjét, az ízlés hanyatlásáról szokás beszélni. Viszont míg a görög noétika óta a legfőbb javak közé sorolták a zene fegyelmező funkcióját, manapság jószerivel mindenki arra törekszik, hogy a zenében is, csakúgy, mint másutt, *parírozzon*. Csakhogy ahogyan a tömegek jelenlegi zenei tudata aligha nevezhető dionüszoszinak, úgy e tudat legújabb változatainak sincs sok közülük az ízléshez. Az ízlés fogalma is idejétmúlttá vált. A felelősséget vállaló művészet a megismerésre emlékeztető kritériumokhoz igazodik: valami vagy adekvát, vagy inadekvát, vagy helyes vagy hamis. Viszont manapság már nincs szó ilyen választásról; ilyen kérdést nem szokás feltenni, és senki nem kívánja a konvenció szubjektív igazolását: az ízlést hitelesítő szubjektum egzisztenciája éppoly kérdésessé vált, mint a másik póluson a választás szabadságának joga; választásra, a szó empirikus értelmében, egyébként már nem is kerül sor. Ha valaki azt vizsgálja, hogy a divatos sláger kinek „tetszik”, kinek nem, akkor élhetünk a gyanúperrel, hogy a tetszés és nemtetszés fogalma alkalmatlan az adott tényállás leírására, bármennyire ilyen szavakkal fejezi is ki reakcióit a megkérdézett személy. A sláger ismertsége lép a neki tulajdonított érték helyébe; egy slágert kedvelni csaknem ugyanaz, mint egy slágert felismerni. Akit standardizált zenánk vesznek körül, annak fikció az értékelő magatartás. Az ilyen hallgatót lenyűgözi a túlerő; nem tud választani a kínálatból, mert abban az egyik szakasztott mása a másiknak, s a kedvenc darab megjelölése igazában biográfiai részletkérdésekhez vagy ahhoz a szituációhoz kötődik, amelyben az illető a darabot hallotta. Az autonómnak szánt művészet kategóriái érvényüket veszítették a zene mai befogadásában; mi több: érvénytelenek annak a komolyzenének befogadásában is, amelyet bárbar módon „klasszikusnak” nyilvánítanak, hogy továbbra is kényelmesen lemondjanak élvezetéről. Mondják, hogy a sajátosan könnyű zenét, egyáltalán, minden fogyasztásra szánt zenét soha nem is lehetett az autonóm művészet kategóriái szerint befogadni. Ezzel az ellenvetéssel egyetérthetünk.

Am a könnyűzene változik is, mégpedig éppen abban a tekintetben, hogy az általa ígért szórakozást, élvezetet úgy adja meg, hogy egyszersmind meg is tagadja. Aldous Huxley egyik esszéjében felveti a kérdést: ki az, aki még egyáltalán szórakozik egy szórakozóhelyen? Ugyanilyen jogon feltehető az a kérdés is, hogy egyáltalán kit szórakoztat még a szórakoztató zene. Ez a fajta zene mintha inkább kiegészítője lenne az emberek elnémulásának, a kifejezést szolgáló beszéd elsorvadásának, a közlésképtelenségnek. Ez a zene a hallgatás réseiben telepszik meg – azokban a résekben, amelyek a szorongástól, hajsztól, feltétlen engedelmességtől deformálódott emberek között keletkeznek. Ez a zene mindenütt és észrevétlenül felvállalja azt a siralmas szerepet, amelyet számára a kor és a némafilm bizonyos szituációja kijelöl. Már csak háttérként appercipiálják. Aki már nem tud igazán beszélni, az minden bizonnyal odahallgatni sem tud. Ismeretes, hogy a rádióreklámokban szívesen alkalmaznak zenei eszközöket; egy amerikai rádióreklám-szakember mégis skeptikusan nyilatkozott az ilyen reklám értékéről, mivel szerinte az emberek megtanulták, hogy hallgatás közben hogyan kell kikapcsolni a hallott dologra irányuló figyelmet. Ami a zene reklámértékét illeti, ez a megfigyelés vitatható. Tendenciáját tekintve viszont helyes, ha magának a zenének a felfogásáról van szó.

A hanyatló ízlés szokványos emlegetésében újra és újra visszatérnek bizonyos motívumok. Ilyenek nem hiányoznak azokból a rosszkedvű és érzelgős eszmefuttatásokból sem, amelyek a tömegek zenei helyzetét egyszerűen degenerációnak tartják. A legszívósabb ezek között az érzéki inger motívuma: eszerint bizonyos fajta zene puhánnyá, hősies magatartásra alkalmatlanná tesz. A platóni *Állam* harmadik könyvében már szerepet játszik ez a gondolat; itt tiltottak a „gyászos”, valamint a „lagymatag” és „tívornyanál szokásos” dallamok vagy hangsorok¹ – habár mindmáig nem világos, hogy tulajdonképpen miért is tulajdonít a filozófus ilyen tulajdonságokat a mixolíd, a líd, a hipolíd és a jón hangsoroknak. A platóni *Államban* a későbbi nyugati zene dűrja, amely a jónnak felel meg, elfajult, és ezért tabu alá vont hangsor. Tiltott a fuvola és minden pengetős hangszer is. A dallamok vagy hangsorok közül csak azok hagyhatók meg, amelyek „méltó módon tudják utánozni egy olyan férfiúnak a kiejtését és hangsúlyát, aki a háborús cselekményekben és mindenféle kényszerhelyzetekben bátran viselkedik; s aki balsorsában is – akár sebekkel fenyegető veszélybe s a halálba rohan, akár más szerencsétlenségbe zuhan – megállja a helyét...”²

A platóni *Államot* csak a hivatalos filozófiatörténet torzítja utópiává. A polgárokat az állam saját fennmaradása, a fennálló rend érdekében fegyelmezi a zenében is – a zenének elpuhult és erőteljes hangsorokra való felosztása már Platón korában sem volt több, mint réges-régi tévhitek maradvá-

¹ Vö. Platón, *Állam*. 398 e. Ford. Szabó Miklós. In: Platón *Összes művei*. Második kötet. Bp., 1984. 181. o.

² Uo. 399 ab. 182. o.

nya. A platóni irónia szívesen vállalkozik arra, hogy kárörvendő módon kigúnyolja Marszüaszt, a mértéktartó Apollón által elevenen megnyúzott fuvolást. Platón etikai-zenei programja egy spártai stílusban végrehajtott attikai tisztogatási akció jegyeit viseli magán. – Ugyanide tartoznak a kapucinuszigorral előadott zenei szentbeszéd³ többi, vissza-visszatérő motívumai is. A legmarkánsabb köztük a felszínesség és a „személyi kultusz” felhánytorgatása. Ezek az inkriminált vonások mindenekelőtt a haladás jellemzői – a társadalmi és a sajátosan esztétikai értelemben vett haladásé. A tiltott érzéki varázsban érzéki sokszínűség és differenciáló tudatosság társul. A személy túlsúlya a zenében érvényesülő kollektív kényszer fölött – ez ama szubjektív szabadság mozzanatára utal, amely a fejlődés későbbi szakaszaiban áthatja a zenét. A felszínesség alakjában az a profanitás jelentkezik, amely fellazítja a zenét gúzsba kötő mágikus kötelekeket. Így a kifogásolt mozzanatok mintegy beleolvadtak a nagy nyugati zenébe: az érzéki inger kítágította a harmonikus és végül a kolorisztikus dimenziót, a féket nem ismerő személy a kifejezés hordozója és magának a zenének a humanizálója lett; a „felszínesség” a formák néma objektivitásának kritikáját jelentette, Haydn döntése értelmében, aki „tudós” zene helyett „gáláns” zenét akart írni. Haydn döntése értelmében – aminek persze semmi köze az „aranytorkú” énekesek vagy egyes hangszerelők aggálytalanságához, akik a jólhangzás inyenccfalataival traktálják a hallgatót. Mert a kifogásolt mozzanatok beleolvadtak a nagy zenébe, nem pedig a nagy zene olvadt fel bennük. Az érzéki inger és a kifejezés sokféleségében válik bizonyossá nagyságuk, a szintézis-teremtés ereje. A zenei szintézis nemcsak konzerválja a látszat-egységét, nemcsak megóvjá ezt az egységet attól, hogy kulináris élvezetek sorává, a zenei idő diffúz pillanataivá hulljon szét. Hanem ebben az egységben, a partikuláris mozzanatoknak az önmagát teremtő Egészhez való viszonyában megjelenik annak a társadalmi állapotnak a képe is, amelyben a boldogság partikuláris elemei többek lennének pusztá látszattnál. Az emberiség előtörténetének végéig a parciális inger és a totalitás, a kifejezés és a szintézis, a felszín és a mélység közötti egyensúly éppoly labilis marad, mint a kereslet és kínálat egyensúlyának pillanatai a polgári gazdaságban. A varázsfuvola ilyen pillanat: benne teljes koincidenciában van az emancipáció utópiája és a Singspiel-kuplé által keltett élvezet. A varázsfuvola után a komolyzene és a könnyűzene külön útra tér, s többé már nem kényszeríthető egyazon fogalom keretei közé.

Ezután a formatörvénytől való függetlenedés már nem produktív impulzust jelent, nem konvenciók elleni lázadást. Érzéki inger, szubjektivitás és profanitás, a dologi elidegenedésnek ezek az egykori ellenlábasai most behódolnak az elidegenedés előtt. A zene hagyományosan demitologizáló erőjlesztő erői korábban vegyrokonságban voltak a szabadsággal, s ezért törvényen kívülnek minősültek; a kapitalista korszakban ezek a fermentumok a

³ Utalás a Kapucinus prédikációjára Schiller *Wallenstein tábora* c. művében. (A ford. megj.)

szabadság ellenében hatnak. A tekintélyelvű séma elleni opposíció hordozói most a piaci siker tekintélyét hirdetik. Az Egész átgondolásának igénye szerves része az adekvát zenehallgatásnak; most viszont a pillanat és a cifra homlokzat keltette élvezet az ilyen egészben gondolkodásról való lemondás ürügyévé válik, a hallgató pedig a legkisebb ellenállás mentén készséges vásárlóvá alakul át. A részmozzanatok már nem kritikai funkciót látnak el az előre elgondolt Egésszel szemben, hanem felfüggesztik azt a kritikát, amelyet a sikeresen megvalósult esztétikai totalitás gyakorol a törékeny társadalmi totalitás felett. A szintetikus egység a részmozzanatok martaléka lesz; ezek a részmozzanatok már nem teremtik meg saját egységüket, hanem készségesen alávetik magukat az eldologiasodott egységnek. Az elszigetelt ingermozzanatok a műalkotás immanens konstitúciójával össze nem egyeztethetőnek bizonyulnak; mindaz, amiben a műalkotás kötelező érvényű megismeréssé lényegül át, áldozatul esik e részmozzanatoknak. Ezek nem önmagukban, hanem ködösítő funkciójuk révén rosszak. A siker érdekében maguk mondanak le arról a rébellis vonásról, amely sajátjuk volt. Szentesítenek mindent, amit az elszigetelt pillanat nyújthat az elszigetelt egyénnek – aki már régóta nem is egyén. Elszigeteltségükben az ingerek eltompulnak, jól ismert és elfogadott dolgok sablonjait adják tovább. Aki ezeknek az ingereknek rabjává válik, éppoly gyanakvóan bizalmatlan, mint volt a görög noétika a keleti érzéki ingerekkel szemben. Az inger csábereje csak ott él tovább, ahol a megtagadás erői a legérezhetőbbek: a disszonanciában, amely nem hajlandó hinni a fennálló harmónia ámításában. A zenében az aszketikus jelleg fogalma maga is dialektikus. Ha az aszkézis korábban reakciós módon elfojtotta az esztétikai igényt, mára az előrehaladó művészet hitelesítő pecsétje lett: természetesen nem az eszközök archaizálóan fukar használatával, a hiányt és a szegényességet felmagasztalva, hanem minden olyan kulináris-évezeti elem legszigorúbb kizárásával, amely önmagáért, közvetlenül kíván a konzum tárgyává lenni – mintha a művészetben az érzéki nem valami szelleminek a hordozója lenne, amely csak az Egészben, nem pedig az elszigetelt tárgyi mozzanatokban tárul fel. A művészet éppen azt a boldogságlehetőséget vázolja fel negatív formában, amellyel ma megrontóan szemben áll a boldogság pusztán részleges pozitív előlegezése. Minden „könnyű” és „kellemes” művészet látszatszerűvé és hazuggá vált: ami esztétikailag az élvezet kategóriáiban lép fel, az többé már nem élvezhető; a *promesse du bonheur*, a boldogság ígérete, amellyel egykor a művészetet definiálták, ma már csak ott található, ahol a hamis boldogságról lerántják a leplet. Élvezetnek már csak a közvetlen, valóságos jelenlétben van helye. Ahol esztétikai látszatra van szükség, ott az élvezet esztétikai mértékek szerint látszatszerű, egyben becsapja az élvezőt. Csakis ott marad hű saját lehetőségeihez, ahol látszata hiányzik.

Élvezetellenesség az élvezetben: így definiálható a tömegek zenei tudatának új szakasza. Ez a tudat azokhoz a magatartásformákhoz hasonlít, amelyekkel a tömeg a sportra vagy a reklámokra reagál. A „műélvezet” szó itt

komikusan hangzik: Schönberg zenéje, ha másban nem is, abban az egyben hasonlít a slágerekhez, hogy nem élvezhető. Aki egy Schubert-vonósnégyes „szép helyeivel” delectálja magát, vagy szellemileg a händeli concerto grossók provokatívan egészséges kosztját fogyasztja, az mint a kultúra „örzője” egy szintre kerül a lepkegyűjtőkkel. Ami az efféle élvezkedők közé sorolja, nem éppen valamilyen „új” jelenség. Az utcai nóta, a dallamosság, a banális fordulatok hatalma a polgári korszak kezdetei óta érezhető. Ez a hatalom korábban az uralkodó réteg műveltségi kiváltságai ellen irányult. Ma viszont, amikor a ^{könnyűzene} banalitás hatalma a társadalom egészére kiterjed, funkciója megváltozik. A funkcióváltás mindenféle zenében végbemegy; nemcsak a könnyűzenében, ahol kényelmes dolog a változást csak „fokozati” eltérés-ként – utalva a zeneforgalmazás mechanikai eszközeire – elbagatellizálni. A zene egymástól messzire távolodott szféráit a maguk összefüggésében kell szemügyre vennünk. Statikus különválasztásuk a kultúra állítólagos örzőinek hű óhaja; így a totalitárius rádiótól azt kívánják, hogy egyfelől gondoskodjék szórakoztatásról és kikapcsolódásról, másfelől ápolja az úgynevezett kultúrjavakat – mintha bizony még lenne jó szórakozás, mintha a kultúrjavak nem éppen azért váltak volna jóból rosszá, hogy ápolják őket. A zene társadalmi feszültségterének akkurátus kettéosztása: merő illúzió. A komolyzene története Mozart óta a banális elől menekülve és negatívként a könnyűzene körvonalaival tükrözi; legmeghatározóbb képviselőinek műveiben a komolyzene ma azokról a még komorabb tapasztalatokról ad számot, amelyek sokat sejtetően kifejeződnek a könnyűzene mit sem sejtő ártalmatlanságában is. Kényelmes eljárás lenne persze az is, ha a két szféra szét szakadását ellepleznénk, és olyan kontinuumot tételeznénk fel, amely a progresszív nevelésnek lehetővé tenné, hogy a kommersz dzsessztől és a slágerektől a kultúrjavakhoz vezesse el a hallgatót. A cinikus barbárság semmiivel sem jobb, mint a kulturált hazudozás. Amit ez a cinizmus az illúziófosztás terén elér, azt „kiegyenlíti” az eredetiség és a természethez kötöttség ideológiáival, amelyek a zenei alvilágot magasztalják fel: azt az alvilágot, amely már régóta nem a műveltségéből kizártak ellenkezését segíti kifejezésre jutni, amely pusztán abból él, amit felülről juttatnak neki. Az az illúzió, hogy a könnyűzenének társadalmilag előjogai vannak a komolyzenével szemben, a tömegek passzivitásán alapul. Ez a passzivitás a könnyűzene fogyasztását ellentétbe állítja a könnyűzenét fogyasztók objektív érdekeivel. Arra szokás hivatkozni, hogy a tömegek a könnyűzenét tényleg szívesen hallgatják, és a magasabb rendű zenéről csak társadalmi presztízsokokból vesznek tudomást. Am egyetlen slágerszöveg ismerete is elég annak leleplezéséhez, hogy milyen funkciókat képes ellátni az őszintén szeretett könnyűzene. A zene két szférájának egysége ezek szerint a fel nem oldott ellentmondás egysége. Nem olyan összefüggés van a két szféra között, hogy az alsóbb egyfajta népszerű propedeutika a felsőbbhöz, vagy hogy a felsőbb az alsóbból kölcsönözhetné elveszített kollektív erejét. A széthasadt szférákból összeadás útján nem lesz újra Egész, ám mindkét szférában – habár csak

perspektivikusan – megjelennek a csak ellentmondásban mozgó Egész változásai. Ha végérvényessé válik a banális előli menekülés, ha tárgyi követelményekből kifolyólag semmivé zsugorodik a komoly alkotás eladhatósága, akkor a lenti szférában a siker szabványosítása oda vezet, hogy a régi értelemben vett sikerről már nem lehet beszélni, csak megcsinálásról. Érthetetlen vagy megkerülhetetlen: a kettő között nincs harmadik; a jelen állapot olyan végletek irányában polarizálódott, amelyek valóban találkoznak. Közöttük az „individuum” számára nincs hely. Az individuum kíváncsi – ahol ilyenek egyáltalán megfogalmazódnak – látszólagosak, tudniillik a szabványt követik. Az új zenei állapot tulajdonképpen ismertetőjele az individuum likvidálása.

Ha a zene két szférája ellentmondásuk egységében mozog, akkor eltolódik az őket elválasztó demarkációs vonal. Az előrehaladó produkció lemondott a konzumról. A komolyzene maradéka a konzum kiszolgálója lesz, feladva tartalmát; ami zenehallgatás volt, áruhallgatássá válik. A hivatalosan „klasszikus” és a könnyűzene befogadása közötti eltéréseknek már nincs reális jelentőségük. Kizárólag az eladhatóság érdekében manipulálnak velük: a sláger rajongóját biztosítani kell arról, hogy bálványai nem elérhetetlen magasságban trónolnak, a filharmonikusok látogatója saját színvonalának megerősítésére vár. Minél szorgosabban húznak drótkerítéseket a zene tartományai közé, annál komolyabb a gyanú, hogy nélkülük a tartományok lakói egészen jól megérthetnék egymást. Toscaninit éppúgy maestrónak titulálják, mint bármely karmestert, aki a szórakoztató zene területén működik, habár az utóbbit félig-meddig ironikusan. Annak a zenének a birodalma, amely olyan zenei vállalkozóktól, mint Irving Berlin és Walter Donaldson – „the world's best composer”, „a világ legjobb zeneszerzője” – Gershwinen, Sibeliuson és Csajkovszkijon át egészen Schubert „befejezetlenek” bélyegzett *b-moll szimfóniájáig* terjed: a fétisek birodalma. A sztárelv totálissá vált. A hallgatók reakciói elváltak a zenei folyamathoz fűződő viszonytól, közvetlenül az akkumulált sikernek szólnak; a siker pedig nem a hallgató múltbeli spontán élményei alapján, hanem a kiadók, a filmmágnások és rádiós urak vezényszavára visszavezetve válik érthetővé. Korántsem csak híres személyek neve jelzi a sztárkultuszt. Hasonló szerepet kezdenek játszani bizonyos művek is. Felépül a bestsellerek panteonja. A programok egyre inkább beszűkülnek, és ez a folyamat nemcsak a közepszerűt szorítja ki, hanem a minőségtől teljességgel független szelekciónak veti alá az elismert klasszikusokat is: manapság Beethoven *IV. szimfóniája* Amerikában már ritkaságnak számít. Ez a szelekció végzetes módon újratermelődik: ami a leginkább ismert, az a leginkább sikeres; ezért az illetet újra és újra műsorra tűzik, és ezzel még ismertebbé teszik. A standard művek kiválasztása során is a „hatékonyaságot” tartják szem előtt, vagyis a sikeresség ama kategóriáit, amelyek a könnyűzenét meghatározzák, vagy a sztáridigensnek lehetővé teszik, hogy produkciójával mintegy programszerűen elbűvöljön; Beethoven *VII. szimfóniájának* fokozásai ebben a tekintetben egy sorba tartoznak

az, úgymond, leírhatatlanul szép kürt dallammal Csajkovszkij *V. szimfóniája* lassú tételében. A dallam itt a felső szólam nyolcütemes-szimmetrikus szerkezetű dallamát jelenti. Ezt a komponista „ötleteként” könyvelik el, és úgy gondolják, hogy ezt az ötletet aztán a hallgató birtokba veheti és hazaviheti, miközben az a komponista magántulajdonában marad. Pedig az ötlet fogalma a legkevésbé sem alkalmas a klasszikusnak elfogadott zene jellemzésére. A klasszikus zene tematikus anyaga – többnyire felbontott hármashangzatok – nem mondható ugyanúgy a szerző sajátjának, mint, mondjuk, a romantikus dalé; Beethoven nagysága azon mérhető, hogy a zeneszerző teljesen a formaegész alá rendeli a véletlenszerű-magánjellegű dallami elemet. Ennek ellenére az ötletkategóriát szokás keresni minden zenében, még Bachnál is, aki a *Wohltemperiertes Klavier* egész sor fontos témáját másoktól vette kölcsön; egyesek a tulajdon szentségének hitével és nagy energiával nyomoznak zenei lopások ügyében, úgyhogy végül egy zenei kommentátor a dallamnyomozói titulushoz tudhatta be sikerét. – A zenei fetisizmus az énekhangok megítélésében jelentkezik a legszenvedélyesebben. Ezek érzéki varázsa hagyományos, és ugyanilyen a siker szoros kötődése a „hanganyag” birtokában lévő énekes személyéhez. Ma viszont el szoktak feledkezni arról, hogy a hanganyag is anyag. Hanggal rendelkezni és énekesnek lenni: a zenei vulgármaterialisták számára szinonim kifejezések. Régebben technikai virtuozitást követeltek az énekes sztároktól, a kasztráltaktól és a primadonnáktól. Ma az anyagot mint olyat, a minden funkció nélküli anyagot ünneplik. A zenei ábrázolás képessége még csak szóba sem kerül. Tulajdonképpen már azt sem várják el, hogy az énekes mechanikus értelemben rendelkezék eszközeivel. Elég, ha egy énekhang különlegesen öblös vagy különlegesen magas, hogy megalapozza tulajdonosának hírnevét. Ha valaki mégis arra vetemedne, hogy akár csak a társalgásban kétségbe vonja a hang döntő szerepét, s azt a nézetet képviselje, hogy közepes erejű hanggal éppúgy lehet szépen énekelni, mint közepes zongorán jól játszani, az nyomban az ellenségesség és a tiltakozás szituációjával nézhetne szembe, s az ilyen szituáció indulatilag mélyebbre nyúlik, mint az őt kiváltó alkalom. A hangok a nemzeti áruvédjegyhez hasonló szent kultúrjavak. A hangok mintha ezért bosszút akarnának állni, éppen azt az érzéki varázst kezdik elveszíteni, amelynek nevében adják-veszik őket. Többnyire úgy szólnak, mintha beérkezett hangok utánzatai lennének, akkor is, ha maguk is beérkezettek. – A mesterhegedűk kultuszában mindez a teljes abszurdumig fokozódik. Sokan nyomban eksztázisba esnek egy Stradivarius vagy egy Amati előre közhírré tett hangjától (ezeket a régi hangszereket egyébként csak szakértői fül tudja megkülönböztetni egy jó modern hegedűtől), megfeledkezve arról, hogy a kompozícióra és az előadásra is lehetne figyelni, arra, amiből még mindig kivehető egy s más. Minél fejlettebb a hegedűgyártás modern technikája, annál nagyobb becsben tartják a régi hangszereket. Ha az egyik oldalon létrejön az ötlet, a hang, a hangszer fetisizálása és megfosztása a neki értelmet adó minden funkciótól, akkor a másik oldalon ennek megfelel a vak és irra-

cionális emóciók jelentkezése, amelyek szintúgy elszigeteltek, az Egész jelentésétől távoliak és a siker által meghatározottak: ezek képezik az egymástól elszigetelt egyének kapcsolatát a zenével. Ilyen kapcsolat áll fenn a sláger és fogyasztója között. Az egyénekhez már csak a tökéletesen idegen áll közel, s tőlük minden idegen, mintegy a tömegek tudatától sűrű fátyollal elválasztott, ami a némákhoz próbál szólni. Ahol az egyének még egyáltalán reagálnak valamire, ott már nem különböztethető meg, hogy a *VII. szimfóniáról* vagy egy fürdőnadrágról van-e szó.

A zenei fetisizmus fogalmát nem pszichológiailag kell levezetni. Az a körülmény, hogy „értékeket” fogyasztanak, és hogy azok affektusokat váltanak ki anélkül, hogy a fogyasztók tudata felfogná a fogyasztott értékek sajátos minőségét: ebben a szóban forgó értékek árjellege fejeződik ki. Mert ma az egész zenei életben az áruforma uralma érvényesül: az utolsó prekapitalista maradványokat is felszámolták. Amerikában a zene – azzal együtt, hogy nagylelkűen az „éter” és a „magasztos” jelzővel illetik – lényegében olyan árukat reklámoz, amelyeket meg kell vennünk, hogy zenét hallgathassunk. Míg a komolyzene területén a reklámfunkciót gondosan titkolják, addig a könnyűzenében a reklámjelleg mindenben átüt. Az egész dzsesszüzem, a zenekaroknak ajándékozott grátiszkottákkal együtt, arra van beállítva, hogy a művek tényleges előadása kedvet csináljon zongorakivonatokat és hanglemezek vásárlásához; számos slágerszöveg magát a slágert dicséri, csupa nagybetűvel kiemelve a sláger címét. Amit az ilyen nagybetűs szavakkal bálványoznak, az maga a csereérték, amelyből eltűnt a lehetséges élvezet kvantuma. Marx az áru fétisjellegét úgy határozza meg, mint valamely ember alkotta dolog kultikus tiszteletét, amely dolog mint csereérték a termelőktől és a fogyasztóktól – az „emberektől” – egyként elidegenedik: „Az áruforma titokzatossága tehát egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természeti tulajdonságait, ennél fogva a termelőknek az összmunkához való társadalmi viszonyát is úgy, mint tárgyaknak rajtuk kívül létező társadalmi viszonyát.”⁴ Ez a titok valóban a siker titka. A siker pusztán reflexiója annak, amit az ember a termékért a piacon fizet: a fogyasztó tulajdonképpen azt a pénzt imádja, amelyet maga adott ki a Toscanini-koncertre szóló jegyért. Szó szerint ő „csinálta” a sikert, amelyet eldologiasít, és mint objektív kritériumot fogad el anélkül, hogy magára ismerne benne. Ám nem azzal „csinálta” a sikert, hogy a koncert tetszett neki, hanem azzal, hogy megvette a jegyet. A kultúrjavak területén persze sajátos módon jut érvényre a csereérték. Mert ez a terület úgy jelenik meg az áruk világában, mint amelyet a csere nem tud hatalmába keríteni, mint a javakhoz való közvetlen viszonyulás területe; a kultúrjavak egyedül ennek a látszatnak köszönhetik csereértéküket. A kultúrjavak egyúttal teljességgel beletartoznak az áruk vi-

⁴ Karl Marx, *A tőke*. I. könyv. – Karl Marx és Friedrich Engels *Művei*. 23. köt. Bp., 1967. 75. o.

lágába, piacra készülnek, és a piachoz alkalmazkodnak. Amilyen erős a közvetlenség látszata, olyan kérlelhetetlen a csereérték kényszere. A társadalmi egyetértés harmonikussá teszi az ellentmondást. A közvetlenség látszata hatalmába keríti a közvetettet, magát a csereértéket is. Ha az áru mindenkor csereértékből és használati értékből tevődik össze, akkor a tiszta használati értéket, melynek illúziójáról a maradéktalanul kapitalizált társadalomban a kultúrjavak nem mondhatnak le, pótolja a tiszta csereérték, amely éppen mint csereérték megtévesztő módon átveszi a használati érték funkcióját. Ebben a *quid pro quo*-ban, ebben a felcserélésben konstituálódik a zene sajátos fétisjellege: az affektusok, amelyek a csereértékre reagálnak, a közvetlenség látszatát hozzák létre, az objektumra vonatkozás hiánya ugyanakkor cáfolja ezt a látszatot. Ez a vonatkozásnélküliség a csereérték absztraktságán alapul. Ilyen társadalmi szubsztitúción működik minden későbbi „pszichológiai” szubsztitúció, minden pótkielégülés.

A zene funkcióváltása nem hagyja érintetlenül a művészet és a társadalom viszonyának alapjait. Minél kérlelhetlenebbül fosztja meg a csereérték elve az embereket a használati értéktől, annál sűrűbb fátyolba burkolózik maga a csereérték mint az élvezet tárgya. Vizsgálat tárgyává tették azt a kötőanyagot, „kittet”, amely az árutársadalmat összetartja. Magyarázatul szolgálhat a fogyasztási javak értékének csereértékükre való átruházása egy olyan összállapoton belül, amelyben szubverzív vonásokat vesz fel végül minden, a csereértéktől függetlenedő élvezet. A csereértéknek az árun való megjelenése sajátos kitt-funkciót tölt be. A háziasszony, akinek pénze van bevásárlásra, megmámorosodik a bevásárlás aktusától. „Having a good time” – az amerikai köznyelvben ezt jelenti: ott lenni, jelen lenni mások szórakozásánál, amely szórakozásnak nincs egyéb tartalma, mint az együttlét. „Ez egy Rolls-Royce” – abban a szent és titokzatos pillanatban, amikor valaki kiejti e szavakat, hitet tesz az autó-vallás mellett, amely – úgymond – testvérré tesz minden embert; egyes nők az intim együttlét szituációjában frizurájuk és sminkjük megóvását fontosabbnak tartják, mint a szituációt magát, amelynek érdekében a frizura és a smink készült. A kapcsolatnélküliséghez fűződő kapcsolat az engedelmisségben tárja fel társadalmi lényegét. Az autózó szerelmespár, amely azzal tölti idejét, hogy minden szembejövő kocsit azonosítson, és boldog, ha divatos márkájú kocsival rendelkezik; a fiatal lány, akinek már csak az szerez kielégülést, hogy ő és barátja „jól néz ki”; a dzsesszrajongó, aki azzal bizonyítja szakértelmét, hogy tudja, ami egyébként is elkerülhetetlenül „jön”: mindez ugyanannak a parancsnak tesz eleget. Az áru teológiai hóbortjaival szemben a fogyasztók hierodulokká válnak: akik egyébként sehol nem szolgáltatják ki magukat, itt megtehetik, és ráadásul itt még be is csapják őket.

Az új stílusú árufetisiztában, a „szadomazochista jellemben” és a mai tömegművészet akceptálóiban ugyanaz a dolog tárul elénk különböző oldalokról. A mazochista tömegkultúra magának a mindenható termelésnek szükségszerű jelensége. A csereérték affektusokkal való feltöltődése nem

misztikus átlényegülés. Ez az affektív feltöltődés pandanja a fogoly magatartásának, aki a celláját szereti, mert nem engedik meg neki, hogy mást szeressen. Az individualitás feladása a sikeres magatartás rendjébe való beilleszkedés érdekében annak megtétele, amit mindenki tesz, abból az alapvető tényből következik, hogy a fogyasztási javak standardizált termelése széles határok között, de mindenkinek ugyanazt kínálja. Az a piaci szükségszerűség viszont, amely ennek az egyformaságnak az elleplezésére szolgál, manipulált ízléshez és a hivatalos kultúra individuális látszatához vezet, s ez a látszat az individuum likvidálásának mértékében szükségképpen növekszik. A látszat a felépítmény területén sem pusztán a lényeg elleplezése, hanem szükségképpen magából a lényegből származik. A kínálat egyformasága, a kínálaté, amelyet mindenkinek tudomásul kell vennie, az általánosan kötelező stílus szigorával álcázza magát; a kereslet és kínálat viszonyának fikciója koholt individuális árnyalatokban él tovább. Ha korábban kétségbe vontuk, hogy a jelenlegi helyzetben beszélhetünk-e egyáltalán ízlésről, akkor itt jól látható, hogy ebben a helyzetben miből áll össze az ízlés. A beilleszkedés mint fegyelmezettség, mint az önkénnyel és anarchiával szembeni ellenséges érzület racionalizálódik; mára a zene érzéki varázsával együtt jócskán lezüllött a zenei noétika is – paródiája megfigyelhető a mereven szabályozott ütemezésben. Kiegészíti ezt a kínálat szigorú határain belüli véletlenszerű differenciálás. Ha viszont a likvidált individuum szenvedélyesen a maga ügyévé teszi a konvenciók külsőségeit, akkor beköszönt az ízlés aranykora – mégpedig abban a pillanatban, amikor már nincs többé ízlés.

A fetisizálódott és kultúrjavakká vált művek ezáltal konstitutív változásokon mennek keresztül. Depraválódnak. A kapcsolat nélküli fogyasztás felbomlasztja őket. Nemesak azáltal, hogy a néhány újra és újra játszott mű felhasználódik, mint a *Sixtus-madonna* a hálószobában. Belső szerkezetüket keríti hatalmába az eldologiasodás. Ötletek konglomerátumává változnak, s ezek az ötletek a fokozás és az ismétlés eszközeivel úgy vésődnek bele a hallgatókba, hogy azoknak sejtelmük sincs az Egész szervességéről. A disszociált részek emlékeztető értéke, amely fokozásoknak és ismétléseknek köszönhető, a nagy zenében nem előzmények nélküli: korai formái megtalálhatók a kései romantikus komponálástechnikában, különösen Wagnernél. Minél eldologiasodottabb a zene, annál romantikusabb hangzásúnak tűnik az elidegenedett füleknek. Éppen ezáltal válik „tulajdonná”. Egy Beethoven-szimfóniát mint egészet az átélés spontán folyamatában a hallgató soha nem tud elsajátítani. Aki a földalattin hangosan fütyüli Brahms *I. szimfóniája* fináléjának témáját, az csak a mű romjait tette magáévá. Amiközben a fétisek széthullása ezeket magukat veszélyezteti, és virtuálisan a slágerekhez közelíti, létrehoz egy ezzel ellentétes tendenciát is, hogy fétisjellegüket megőrizze. Ha az egyes részek romantizálása kikezdi az Egész testét, akkor a veszélyeztetett Egész mintegy galvanikus módon fémes védőbevonatot kap. A fokozás, amely éppen az eldologiasodott részeket húzza alá, mágikus rituálé jellegét veszi fel: az előadó felidézi a személyiség, a bensőség, az átlélke-

sülsőség és a spontaneitás mindazon misztériumát, amely magából a műből elillant. Eppen mert a széthulló mű elveszti spontaneitása mozzanatait, ezt a spontaneitást sztereotip módon, mint ötleteket, kívülről injektálják belé. Bármennyit is emlegetik az „új tárgyiasságot”, a konformista előadások lényegi funkciója már nem a „tisztá”, hanem a depravált mű bemutatása olyan gesztikával, amely emfatikus módon, de tehetetlenül igyekszik a depravációt távol tartani a műtől.

Depraváció és mágikussá tétel, ezek az egymással pereskedő rokonok, egyként megtalálhatók a zene számos területén meghonosodott *arrangement*-ekben.⁵ Az arrangement gyakorlata a legkülönbébb dimenziókra terjed ki. Elhatalmasodhat először is az idő dimenziójában. Ekkor az eldologiasodott ötleteket szó szerint kitepi összefüggésükből, és potpourrivá montírozza; darabokra töri a művek sokrétű egységét, és pusztán egyes tetszetős tételeket ad elő: például Mozart *Esz-dúr szimfóniájának* menüettje, ha a többi tétel nélkül adják elő, elveszti szimfonikus beágyazottságát, és az előadás során iparművészetszerű zsánerdarabbá változik, s az ilyesminek már több köze van, mondjuk, a *Stefánia-gavotthoz*, mint ahhoz a klasszicitáshoz, amelyet reklámozni kellene. Máskor viszont az arrangement a kolorisztika elvévé válik. Ilyenkor az átiratok készítői mindenhez hozzányúlhatnak, amihez csak hozzáférnek, amíg ezt nem tiltja a híres előadók diktátuma. A könnyűzene területén kizárólag az átiratkészítők, az arranzsőrök igazán képzett muzsikusként, ők feljogosítva érzik magukat arra, hogy a lehető legszabadabban bánjanak a kultúrával. Az arrangement-készítés indokoltságát a legkülönbébb érvekkel próbálják bizonyítani: nagyzenekari művek esetében az olcsóbbá tétel szempontjára hivatkoznak, egyes zeneszerzőknél a hangszereléstechnika hiányosságait kifogásolják. Ezek az érvek származásukban kibúvók. Ami az esztétikai szempontból önmagát minősítő olcsóságot illeti, utalhatunk azokra a tékozlóan gazdag zenekari eszközökre, amelyek éppen az arrangement gyakorlata leginkább vállalkozók rendelkezésére állnak, továbbá arra a tényre, hogy rendkívül gyakran, például a zongorakíséretes dalok esetében, az átiratok lényegesen többbe kerülnek, mint az eredeti letétmód szerinti előadás. Végül pedig az a hit, hogy a régebbi zene kolorisztikus felfrissítésre szorul, azt feltételezi, hogy a szín és a rajz viszonya esetleges; márpedig a bécsi klasszikáról és az oly szívesen arranzsált Schubertről csak az otromba hozzá nem értés állíthat ilyet. Igaz, tulajdonképpen csak Berlioz és Wagner korában fedezték fel a kolorisztikus dimenziót. Ám Haydn vagy Beethoven kolorisztikus egyszerűsége a legmélyebb összefüggésben áll azzal, hogy náluk a szerkezeti elv uralkodik a dallamvilág részletein; az egyes dallamok színpompája szétfeszítené a dinamikus egységet. Eppen ebből az egyszerűségből nyeri erejét a harmadik *Leonóra-nyitány* elejének fagott-tercmenete vagy az *V. szimfónia* első tételének reprízében az oboaszólam; sokszínűbb hangzásban

⁵ *Arrangement*: egy zenemű átdolgozása (átírása) az eredetitől eltérő előadó-apparátusra. (A szerk. megj.)

visszahozhatatlanul elveszne ez az erő. Ennek alapján fel kell tételeznünk, hogy az arrangement gyakorlatának *sui generis* motívumai vannak. Legfőképpen asszimilálhatóvá akarja tenni a nagy distanciákat átfogó hangzást, amely mindig a nyilvános és nem privát jelleg vonásait viseli magán. A fáradt üzletember az átírt klasszikusokat vállon veregetheti, múzsájuk gyerekeit megismogathatja. Hasonló törekvés készíti a rádióadások kedvenceit arra, hogy mint nagybácsik és nagynénik bekapcsolódjanak a hallgatók családi ügyeibe, és emberi közelséget színlelve pózoljanak. A radikális elidegenedés a közvetlenség és az intimitás leplébe burkolózik. Megfordítva viszont az arrangement kiszínezi és felfújja azt, ami intim, ami túl egyszerű. A széthulló egysegből felvillanó érzéki varázs pillanatai, mivel pusztán mint az Egész mozzanatai determináltak, önmagukban túl gyengék ahhoz, hogy éppen a tőlük megkövetelt hatást keltsék, eleget téve a hírverés kötelességének. Az individuális vonás feldíszítése és felnagyítása eltünteti a tiltakozás vonásait, amelyek az individuálisnak az „üzemmel” szembeni önmagára korlátozódásán alapultak; a nagyság intimmé tételében viszont a totalitás nézőpontja vész el, amely a nagy zenében határt szabott a rossz individuális közvetlenségnek. Ehelyett olyan egyensúly alakul ki, amely az anyagidegenség következtében lépten-nyomon elárulja magáról, hogy hamis. Schubert *Ständchen* című dalának átírata, amely a vonósok és a zongora kombinációjának hangzásával és közbevetett imitáló ütemek együgyű túlérthetőségével nagyképűsködik, olyan yira értelmetlen, mintha csak a *Három a kislányban* csendülne fel. Nem kevésbé értelmetlen hangzású a *Mesterdalmokok* versenydalának tisztán vonózenekari átírata: az egyszínűségben objektíve elvész az az artikuláltság, amely a wagneri partitúrában plasztikussá tette a versenydalt. Viszont éppen ezzel válik igazán plasztikussá azon hallgató számára, akinek a dal testét már nem eltérő színekből kell megkomponálnia, hanem nyugodtan ráhagyatkozhat a vezetőszólam egyetlen megszakítatlan dallamára. Itt kézzelfogható az az antagonizmus, amely ma a hallgatóság és a klasszikusnak mondott művek közötti viszonyt jellemzi. Az arrangement legmélyebb titkát azonban abban a kényszerben gyaníthatjuk, amely semmit sem tud úgy hagyni, ahogyan van, amely mindenhez hozzányúl, ami a keze ügyébe kerül; olyan kényszer ez, amely annál erősebb, minél kevésbé lehet hozzányúltni a fennálló rend alapjaihoz. A totális társadalmi regisztráció azzal a stemplivel bizonyítja a maga hatalmát és dicsőségét, amelyet mindenre ráütnek, ami a gépezetbe beleke-
rül. Ez az afirmáció azonban egyszersmind destrukció is. A mai hallgatók legszívesebben szétvernék azt, ami vak respektusra készíti őket, s látszatek-
tívitasuk már a termelés oldaláról preformált és ajánlott.

Az arrangement gyakorlata a szalonzenében alakult ki. Annak az emelkedettebb szórakoztatásnak a gyakorlatáról van itt szó, amely színvonaligényét a kultúrjavaktól veszi kölcsön, ám e kultúrjavakat szórakoztató slágerekké alakítja át. Korábban az ilyesfajta szórakoztatás a dalolgtatás zenekíséretének előjoga volt, ma viszont az egész zenei életre kiterjed – habár ezt alapjában véve már senki sem veszi komolyan, és minden kultúrfecsegés ellenére a ze-

nei élet maga mindinkább háttérbe húzódik. Az ember választhat: vagy igyekszik kivenni részét a kulturális üzem működéséből, még ha csak amúgy szombat délután, rádiókészülékére fűelve; vagy ironikus mosollyal az arcán hitet tesz ama kultúrsemét mellett, amelyet tömegek vélt vagy valóságos igényeinek kielégítésére állítanak elő. Az emelkedett szórakoztatás objektumainak semmire nem kötelező és látszatszerű voltát a hallgatók szétszórtsága írja elő. Ilyenkor nyugodt lelkiismerettel szoktak hivatkozni arra, hogy prima árut kínálnak a hallgatónak, s az ellenvetésre, hogy ez az áru elfekvő bővli, kész a gyors válasz: a hallgatók éppen ezt a bővítést akarják; ezt az ellenérvet ugyan végül megdöntené a hallgatók állapotának diagnózisa, de csakis akkor, ha lehetséges lenne a betekintés abba az összefolyamatba, amely a zene termelőjét és fogyasztóját ördögi harmóniában kapcsolja egymáshoz. Ám a fetisizmus azt az állítólag komolyzenei praxist is hatalmába keríti, amely az emelkedett szórakoztatás ellenében mozgósítja a distancia páto-szát. Az ügy szolgálatának tisztasága, amellyel ez a zenei gyakorlat a műveket bemutatja, gyakran éppoly műellenesnek bizonyul, mint a depraváció és az arrangement. Az az előadói eszmény, amely Toscanini rendkívüli teljesítménye hatására az egész világon elterjedt, olyan állapotot emel törvényerőre, amelyet, Eduard Steuermann kifejezésével, a tökély barbárságának nevezhetnénk. Igaz, itt már nem a híres művek címét fetisizálják, habár a műsorra kerülő *nem híres* művek szinte kíváncsnak tüntetik fel a szűk körű repertoárra való korlátozódást. Igaz, itt nem csépelik agyon az ötleteket, és a lenyűgözés céljából nem élnek vissza a fokozás eszközeivel. Itt vasfegyelem uralkodik. Csakhogy éppenséggel vasból való fegyelem. Az új fétis a kifogástalanul működő, fémesen csillogó gépezet, amelyben minden kerekcske oly tökéletesen illeszkedik a többihez, hogy az Egész értelme számára a legkisebb rés sem marad szabadon. A legújabb stílus szerint tökéletes, hibátlan előadás a végérvényes eldologiasodás árán konzerválja a művet: mint az első hangjegytől az utolsóig már kész dolgot adja elő – az előadás úgy hangzik, mint önmagának hangfelvétel. A dinamika annyira prediszponált, hogy megszűnik mindenféle feszültség. Már a felhangzás pillanatában oly radikálisan megtörték a hangzó anyag ellenállását, hogy többé már nincs szükség szintézisre, a mű önteremtésére, ami a Beethoven-szimfóniák jelentésének és jelentékenységének lényegét teszi. Ugyan minek is a szimfonikus erőfeszítés, ha az anyag, amelyen az erő bizonyíthatná képességeit, már szétporladt? A mű megőrző rögzítése a mű szétrombolásához vezet: mert a mű egysége éppen abban a spontaneitásban realizálódik, amelyet ez a rögzítés feláldoz. A végső fetisizmus, amely a dolgot magát keríti hatalmába, megfojtja a spontaneitást: a mű megjelenítésének abszolút tökélye megcáfolja és az előadói apparátus mögött eltünteti a művet – mint amikor mocsarak lecsapolására csak a munka kedvéért, nem pedig a hasznosság érdekében vetik be munkások egész hadseregét. Nemhiába emlékeztet a be-futott karmesterek uralma a totalitárius társadalom Vezérének uralmára. A Vezérhez hasonlít a dirigens abban, hogy közös nevezőre hozza a nimbuszt

és a szervezést. Ő testesíti meg a virtuóz modern típusát, akár band leader, akár a filharmonikusok irányítója. Olyan sokra vitte, hogy saját magának már semmit sem kell csinálnia; olykor még a partitúraolvasást is elvégzi helyette a korrepetitorok stábjá. Egyszerre teremt normát és individualizál: a normateremtést személyi képességeinek tudják be, az általa alkalmazott individualis műfogások általános maximául szolgálnak. A karmester fétisjellege a legnyilvánvalóbb és a legrejtettebb: a standard műveket a mai virtuóz zenekarok valószínűleg már dirigens nélkül is perfekt módon tudnák előadni, a karmestert ujjongva tapsoló közönség pedig észre sem venné, hogy a fedett zenekari árokban a korrepetitor áll, aki beugrott a megfázott hősosz helyére.

A hallgatók tömegének tudata a fetisizált zenével adekvát. Az előírásoknak megfelelően hallgatnak zenét, s természetesen a depraváció sem lenne lehetséges, ha ellenállásra kerülne sor, ha a hallgatók egyáltalán képesek lennének a kínálat körén túllépő követelményeket támasztani. Aki viszont kísérletet tenne arra, hogy a hallgatói reakciók kutatásával, interjúkkal és kérdőívekkel „verifikálja” a zene fétisjellegét, az vegzálással számolhatna. Mint másutt, a zenében is annyira megnőtt a lényeg és a jelenség közötti feszültség, hogy közvetlenül egyetlen jelenség sem alkalmas arra, hogy a lényegyet illusztrálja.⁶ A hallgatók spontán reakcióit olyan sűrű homály fedi, tudatos beszámolójuk olyannyira kizárólag az uralkodó fétiskategóriákhoz igazodik, hogy minden tőlük kapott válasz eleve konform a zenei „üzem” felszínével – a „verifikációra” szolgáló elmélet ezt a felszínt ragadja meg. Amikor egy hallgatónak felteszik a „tetszik vagy nem tetszik” primitív kérdését, máris működésbe lép az az öszmekanizmus, amelyről azt hiszik, hogy az erre a kérdésre való redukcióval áttetszővé tehető és kiküszöbölhető. Ha viszont az elemi kísérleti feltételeket olyanokkal akarják felváltani, amelyek számolnak a hallgatónak a mechanizmustól való reális függőségével, akkor a kísérlet módjának komplikálttá válása nemcsak az eredmények interpretálhatóságát nehezíti meg, hanem megszorozza a kísérleti személyek ellenállását, elmélyíti konformista magatartásukat is, amelyben véleményük szerint védve vannak a leplezések veszélyétől. Nem lehet tiszta oksági kapcsolatot kipreparálni, mondjuk, a slágerek elszigetelt „hatáselemei” és a hallgatókra gyakorolt pszichológiai hatások között. Ha az individuumok ma már tényleg nem azonosak önmagukkal, akkor ez azt is jelenti, hogy nem „befolyásolhatók”. A teremtés és a fogyasztás, lévén egymás ellenpontjai, mindenkor szigorúan egymás mellé vannak rendelve, de nem elszigetelten, egymástól függetlenül léteznek. Közvetítettégük magyarázata nem lehet mentes bizonyos elméleti találatásoktól. Elég emlékezni arra, hogy mennyi szenvedést takarít meg magának az, aki nem okoskodik túl sokat; hogy mennyire „reálisabban” viselkedik az, aki igent mond a realitásra; hogy a mechanizmuson mennyire csak annak van hatalma, aki ellenvetés nélkül alkalmazkodik hozzá. Ez akkor

⁶ Vö. Max Horkheimer, *Der neueste Angriff auf die Metaphysik*. In: „Zeitschrift für Sozialforschung”. 6. sz. (1937). 28. skk. o.

⁷ Utalás Jean Gilbert-nek, a berlini operett divatos szerzőjének *Puppchen* (Bábacska) című bohózata (1912) híres-hírhedt dalára („Puppchen, du bist mein Augenstern“). (A ford. megj.)

is érthetővé teszi a hallgatói tudat és a fetisizált zene adekvatását, ha e tudat nem vezethető vissza egyértelműen a szóban forgó zenére.

A zene fetisizmusának ellenpontján megjelenik a zenei hallás regressziója. Ezen nem azt kell érteni, hogy az egyes hallgatók saját fejlődésüknek egy-korábbi szakaszába lépnek vissza, nem is azt, hogy a kollektív színvonal egésze visszaesik; a mai tömegkommunikáció útján zeneileg elért milliókat aligha lehet összehasonlítani az elmúlt korok hallgatóságával. Inkább arról van szó, hogy a jelenkori zenei hallás maga regredált: infantilis fokon rekedt meg. A zenét hallgató szubjektumok a választás szabadságával és a felelősséggel együtt nemcsak hogy elvesztik a zene tudatos megismerésére szolgáló képességeiket – elvégre ez mindig is csak szűk csoportokra korlátozódot –; a zenét hallgató szubjektumok egyszerűen makacsul tagadják az ilyen megismerésnek még a lehetőségét is. Ide-oda hanyódnak felejtés és felvillanás között, majd kálvó újrafelismerés között; atomisztikusan hallanak, és disszociálják a hallottakat; e disszociáció során viszont olyan képességekre tesznek szert, amelyek már nem is a hagyományos esztétikai magatartás fogalmaival tagadhatók meg, hanem inkább a labdarúgás vagy a gépkocsivezetés fogalmaival. Nem *gyermeki* módon viselkednek ezek a hallgatók, ahogyan ezt az a felfogás várna el, amely az új zenehallgatói típust összekeverésbe hozza a korábban zenétől idegen rétegeknek a zenei életbe bevonásával. Igazában *gyermek* módon, infantilisán viselkednek: kezdetlegességük nem a még kifejtetlen, hanem a kényszeresen visszafojtott állapot primitívvisége. Amikor csak tehetik, kifejezésre juttatják fojtott gyűlöletüket – annak az embernek a gyűlöletét, aki sejt ugyan valami más, de azt messzire eltolja magától, hogy habortatlan békében élhessen tovább, s aki ezért legszivesebben még a lehetőséget is kizárna annak, ami valami másra figyelmeztet. Az ilyen hallgatók éppen a kínálkozó lehetőség elől zárkoznak el, vagy konkrétában megfogalmazva: egy másfajta és ellenzéki zene lehetősége elől regredálnak. De regresszív az a szerep is, amelyet a jelenlegi tömegzene játszik áldozatainak pszichológiai háztartásában. A tömegzene eltereli a hallgatói figyelmét a fontosabb dolgoktól, megerősíti őket a maguk neurotikus bárgyúságában, függetlenül attól, hogy zenei képességeik mit kezdenek a korábbi társadalmak zenei kultúrájával. A slágerekre és a depravált kultúrávakra való hangoltság különös tünetegyüttes; bizonyos arcvonásokra emlékeztet, amelyekről nem állapítható meg, hogy a filmből kerültek-e a valóságba vagy a valóságból a filmbe: tágra nyitott, vigyorogó szájjal, villogó fogakkal, fölötte szomorú, zavaros fényben égő, kidülledt szemek. A sporthoz és a filmhez hasonlóan a tömegzene és az új zenei hallás is hozzájárul ahhoz, hogy ne lehessen kikérülni az infantilis állapotból. A betegség itt konzervál. Az a mód, ahogyan a mai tömegek zenét hallgatnak, minden-bizonynal nem vadonatúj jelenség; a háború előtti korszak „Puppchen”-slágere⁷ recepciója-

ban nem sokat különbözött egy mai szintetikus dzsesszgyermekdaltól. Ám gyökeresen új a konstelláció, amelyben az ilyen gyermekdal megjelenik: az elveszett boldogság utáni vágyakozás mazochista kigúnyolása; a boldogság utáni vágy rossz hírbe hozása azáltal, hogy e vágyat a gyermekkorba vetítik vissza, azt sugallva, hogy az öröm éppoly elérhetetlen, mint amilyen vissza-hozhatatlan maga a gyermekkor. Ez az új zenei hallás sajátos terméke; ma minden, ami csak megüti a fület, ezt a sémát követi. Vannak persze bizonyos szociális különbségek; ám az új zenei hallás a lehető legszélesebb körben elterjedt, úgy valahogy, ahogyan az elnyomókat is megfertőzi az elnyomottak elbutulása, vagy ahogyan az is a tovagördülő kerekék alá kerül, aki azt képze-
li, hogy ő jelöli ki a kerekék mozgásának pályáját.

Jól érzékelteti a termelés összefüggését a regresszív hallással a forgalomba hozás mechanizmusa, különösen a reklám. Regresszívvá ott válik a hallás, ahol a reklám terrorrá változik, ahol a hirdetés túlerejét látva, a tudat már csak kapitulálni tud, megvásárolni saját lelki békéjét, miközben szó szerint a saját ügyévé teszi a rátukmált árut. A regresszív hallásban a reklám kényszerjellegét ölt. Egy angol sörforgalmazási konszern olyan plakáton hirdette áruját, amely a megtevesztésig hasonlított a londoni szegénynegyedekben és az észak-angliai iparvárosokban látható téglafalakra. Jó helyen felragasztva, a plakátot alig lehetett megkülönböztetni a valóságos faltól. Rajta egy ügyetlen kézírás ügyes utánzata krétával: „What we want is Watney's” (Watney-féle sört akarunk). A sör márkáját a plakát úgy nevezi meg, mintha politikai jelszó lenne. Ez a plakát bepillantást enged a legújabb propaganda természetébe: jelszavait mint árucikkeket kínálja, ahogyan itt az áru jelszónak álcázza magát. A plakát által sugalmazott magatartásmód, vagyis az, hogy a tömegek a nekik kínált árut saját akciójuk tárgyává teszik – valójában éppen ez a könnyűzene befogadásának sémája. A tömegek azt akarják, azt követelik, amit bebeszélnek nekik. Azáltal lesznek úrrá a monopolista termeléssel szembeni tehetetlenség érzésén, hogy azonosulnak a megkerülhetetlen termékkel. Így szüntetik meg a tőlük távoli, ugyanakkor fenyegetően közeli zenei márkák idegenszerűségét, ráadásul egyfajta kéjtöbbletre tesznek szert: úgy érezhetik, hogy ők is részt vesznek X. Y. úr úton-útfélen felbukkanó vállalkozásában. Ez magyarázza, hogy miért találkozhattunk folytonosan az egyéni előszeretet – és persze az egyéni ellen-szenv – megnyilvánulásaival egy olyan területen, ahol az ilyen reakciókat mind az objektum, mind a szubjektum kétségessé teszi. A zene fétisjellege a hallgatónak a fétisekkel való azonosulása révén létrehozza a maga fedő-szervét. Csak ez az azonosulás teszi teljessé a slágerek hatalmát áldozataik fölött. Az elfelejtés és a visszaemlékezés egymásutánjában jön létre ez az azonosulás. Annak mintájára, ahogy minden reklám valami feltűnés nélküli ismertből és ismeretlen feltűnőből tevődik össze, a sláger a feledés jótékony félhomályában marad, hogy aztán egy pillanat alatt mintegy reflektorfény-be kerüljön, a visszaemlékezés révén túlságosan is érthetővé váljon. Az ember szinte kísértésbe esik, hogy ezt az emlékezetben való felbukkanást azo-

nosítsa azzal a pillanattal, amikor az áldozatnak eszébe jut slágerének címe, vagy visszaemlékszik a refrén kezdőszavaira: talán akkor azonosul a slágerrel, amikor azt azonosítja, és ezzel birtokba veszi. Talán ez a kényszer készíti őt arra, hogy mindig fejében tartsa a sláger címét. A hangkép alatti felirat pedig, amely az azonosítást megengedi, nem egyéb, mint a sláger áruvédjegye.

Az a percepció magatartásmód, amely a tömegzene elfelejtését és hirtelen újrafelismerését előkészíti, a dekoncentráción alapul. A címszószerűen feltűnő részecskék kivételével egymáshoz reménytelenül hasonlító, szabványosított produktumokat nem lehet koncentráltan hallgatni anélkül, hogy a hallgatók ne éreznék kibírhatatlannak őket; a hallgatók később már egyáltalán nem is képesek zenét koncentráltan hallgatni. Nem tudnak feszülten figyelni; rezignáltan átadják magukat annak, ami éppen történik velük, és amivel csak akkor barátkoznak meg, ha nem is kell nagyon odafigyelni rá. Benjamin utalt arra, hogy a filmet a szórakozottság állapotában apperceptiálják a nézők. Ugyanez történik a könnyűzenében is. A szokványos kommersz dzsessz például pusztán azért láthatja el feladatát, mert nem az összpontosított figyelem jegyében fogadják be, hanem beszélgetés közben, főként pedig a tánc kíséretéeként. Ezért aztán nemritkán találkozunk azzal a véleménynel, hogy a dzsessz a táncoláshoz igen kellemes, csak hallgatni rémes. Ha viszont a koncentráció előmozdítja a film mint egész befogadását, akkor a dekoncentrált hallgatás egyszerűen lehetetlenné teszi egy mű egészként való befogadását. Csak az valósul meg, ami éppen reflektorfénybe kerül: feltűnő hangközök, megbillenő modulációk, akart vagy akaratlan hibák, vagy ami például a dallam és a szöveg különösen intim egybeolvadása révén formulává sűrűsödik. Ebben is összhang van hallgató és mű között: miután a hallgató nem képes követni a struktúrát, a mű ilyet már nem is kínál neki. Ha a magas zenében az atomisztikus hallás előrehaladó dekompozíciót jelent, akkor az alacsonyabb zenében már nincs mit dekomponálni; a slágerek formája az ütemszámig és a pontos időtartamig menően olyannyira szigorú szabályoknak van alávetve, hogy az egyes daraboknál már nem is beszélhetünk sajátos formáról. A részek emancipációja összefüggésüktől és minden olyan mozzanattól, amely túlmeleg a részek közvetlen jelen idején, inaugurálja a zenei érdeklődés eltolódását a partikuláris, szenzuális ingerek irányában. Jellemző az az élénk érdeklődés és figyelem, amelyet a hallgatók a különleges instrumentális akrobatamutatványok, egyáltalán, az egyes hangszínek iránt tanúsítanak; ezt az érdeklődést az amerikai *popular music* gyakorlata azzal fokozza, hogy minden refrénjellegű variáció – „chorus” – mintegy koncertáló jelleggel szeret kiemelni egy-egy különleges hangszínt: a klarinét, a zongora, a harsona színét. Ez gyakran odáig megy, hogy a hallgató már inkább a feldolgozással és a „stílussal” törődik, mint az egyébként közőmbös anyaggal; csak hogy ez a feldolgozás csak partikuláris inger formájában jelentkezik. A hangszerszínek iránti vonzalomban természetesen szerepet játszik a hangszer szeretete, valamint az utánzás és együtt játszás vá-

gya, de valószínűleg az a gyermekekre jellemző elragadtatottság is, amelyet a tarka színpompa vált ki, s amely a jelenlegi zenei tapasztalatok nyomására visszatér.

Az a körülmény, hogy az érdeklődés az Egészről, sőt talán a „dallamtól” is, a színingerek és az egyedi technikai trükkök irányába tolódik el, optimista módon úgy értelmezhető, hogy itt a fegyelmező funkció újabb megtöréséről van szó. Ez az értelmezés azonban téves. Az appericipiált ingerek először is készségesen belesimulnak a merev sémába, s aki ilyen sémának kötelezi el magát, az aligha fog fellázadni ellene. Emellett itt csak rendkívül szűk határon belül jelentkező ingerekről beszélhetünk: ezek az impresszionista módon fel-lazított tonalitás keretein belül maradnak. Szó sincs arról, hogy az elszigetelt szín vagy elszigetelt hangzás iránti vonzalom új színek vagy új hangzások iránti fogékonyságot fejlesztene ki. Éppen ellenkezőleg: az atomisztikusan hallgatók az elsők, akik „intellektuálisnak” vagy egész egyszerűen hamisnak nevezve megbélyegzik az ilyen új hangzásokat. Ők csakis approbált ingereket tudnak és akarnak élvezni. Igaz, a dzsessz gyakorlatában is előfordulnak disszonanciák, s kialakulnak a szándékoltan hamis játék technikái is. Ám az ilyen szokásokhoz mintegy feddhetetlenségi bizonyítványt csatolnak: az extravagáns hangzatokra jellemző, hogy benne a hallgató a „normális” hangzat behelyettesítését ismerheti fel. És miközben a hallgatónak örömet szerez, amikor a disszonancia megsérti a konszonanciát, ez egyben a körön belül maradás konszonanciáját is biztosítja. Slágerek vizsgálatára vonatkozó kérdőívek feldolgozásakor olyan kísérleti személyek bukkantak fel, akik felteszik a kérdést: mit tegyenek, ha a sláger egy bizonyos helye egyszerre vált ki belőlük tetszést és nemtetszést? Ilyen tapasztalatokra feltehetően olyanok is szert tesznek, akik erről nem számolnak be. Az elszigetelt ingerekre való reakciók ambivalensek. Az érzékileg tetszést kiváltó nyomban viszolyogtatóvá válik, amint kiderül róla, hogy mennyire csak a fogyasztó becsapására szolgál. Itt az a becsapás, hogy a mindig ugyanazt kínálják. A legbárgyúbb slágerrajongó sem képes mindig leküzdeni azt az érzést, amely a cukrászdában keríti hatalmába az édességeket kedvelő gyereket. Ha az érzéki inger tompul, és kezd ellentétébe átcsapni – a legtöbb sláger rövid élettartama a tapasztalatoknak ebbe a körébe tartozik –, akkor a magas zene működését átható kultúrideológia végül odahat, hogy az alacsony zenét rossz lelkiismerettel hallgassák. Senki sem hisz igazán parancsszóra létrejött élvezetekben. Ám a zenei hallás annyiban mégiscsak regresszív marad, hogy minden bizalmatlanság és minden ambivalencia ellenére igenli ezt az állapotot. Az affektusok áttolódása a csereértékre oda vezet, hogy a zene vonatkozásában tulajdonképpen már nem támasztanak igényeket. A behelyettesítések azért eredményesek, mert a kívánság, amelyhez alkalmazkodnak, maga is helyettesít valamit. Az a hallószerv, amely a kínálatból csak azt képes meghallani, amit kívánnak tőle, és amely az ingermozzanatok szintézisbe hozása helyett csak az elvont ingert regisztrálja, rosszul működő hallószerv: még az „izolált” jelenségben sem észleli azokat a döntő vonásokat, amelyek révén a jelenség transzcendálja saját elszigeteltsé-

gét. A hallásban is létezik az ostobaságnak egyfajta neurotikus mechanizmusa: biztos jele ennek minden szokatlanság gögösen ignoráns elutasítása. A regrediált hallgatók úgy viselkednek, mint a gyerekek. Megmakacsolva magukat, újra és újra azt az ételt követelik, amit egyszer már eléjük tettek.

Az ilyen regrediált hallgatók számára kipreparáltak egy olyan zenei gyermeknyelvet, amely abban különbözik az igazi beszédnyelvtől, hogy szókészlete a zenei műnyelv romjaiból és torzalakjaiból tevődik össze. A slágerek zongorakivonatában különös diagramok találhatók. Ezek gitár, ukele és bendzsó megszólalását írják elő, olyan hangszereket, amelyek – mint a tangóharmonika is – a zongorához képest, mondhatni, infantilis hangzásúak; olyan hangszerjátékosoknak szánták e diagramokat, akik nem tudnak kottát olvasni. A grafikai jelek bizonyos fogásokat írtak elő a szóban forgó pengető hangszerek húrjain. A racionálisan felfogott kottaképet optikai utasításokkal, úgyszólván zenei útjelzőkkel helyettesítik. Ezek a jelek természetesen a három tonikai főakkordra korlátozódnak, kizárnak bármiféle értelmes harmóniai folyamatot. Méltó hozzájuk az ilyen művek zenei forgalomszabályozása. Ez nem hasonlít az utcai közlekedés szabályozására. Telis-tele van kompozíciós és összhangzattani hibákkal: keresztállásokkal, hibás terckettőzésekkel, kvint- és oktávpárhuzamokkal, illogikus szólamvezetésekkel, főként a basszusban. Természetes lenne, hogy azoknak az amatőröknek a számlájára írjuk ezt, akiktől rendszerint a sláger eredeti dallama származik, lévén, hogy a tulajdonképpeni zenei kompozíció az arranzsőrök dolga. Ám ahogyan a kiadók aligha tűrnének helyesírási hibákat üzleti leveleikben, éppúgy az sem képzelhető el róluk, hogy szakértőik tanácsa ellenére vagy kontroll nélkül amatőr munkákat publikáljanak. A hibák vagy a szakértők tudatos produktumai, vagy szándékosan hagyják meg őket a kinyomtatott műben – tekintettel a hallgatóságra. A kiadók és a szakértők alkalmasint kedveskedni szeretnének a hallgatóknak, amikor mintegy inguujban, lezser módon komponálnak, mint ahogyan egy dilettáns klimpírozza egy ujjal a slágert, amúgy hallás után. Az ilyen turpisság olyan, mint a hibás helyesírás számos reklámszövegben – még ha pszichológiailag másként ítéltető is meg. De ha az ilyen feltételezés esetleg hajánál fogva előráncigálnak minősül, és ezért kizárható, a sztereotip hibákra akkor is van magyarázat. Egyfelől az infantilis zenei hallás érzékileg gazdag, telt hangzást kíván, amelyet a buja tercek képviselnek; olyan kívánság ez, amelyben az infantilis zenei nyelv a lehető legélesebben ellentmond a gyermekdalnak. Másfelől az infantilis zenei hallás mindenütt kényelmes és szokványos megoldásokat kíván. Azok a konzekvenciák, amelyek korrekt szólamvezetés esetén a „gazdag” hangzából adódnának, oly távol esnének a standardizált harmóniai viszonyoktól, hogy a hallgatók ezeket mint „természetelleneseket” bizonyára elvetnék. A hibák eszerint puccsok lennének, amelyek megszüntetnék az infantilis hallgatói tudat antagonizmusait. A regresszív zenei nyelvre nem kevésbé jellemző az idézet. Alkalmazási területe széles: a népdalok és a gyermekdalok idézésétől a kétértelmű célozgatásokon át az egészen latens ha-

sonlóságokig és kölcsönzéseikig terjed. Ez a törekvés ott triumfál, ahol az egész darab a klasszikusok vagy az operarepertoár adaptációján alapul. Az idézés gyakorlata az infantilis hallgatói tudat ambivalenciáit tükrözi. Az idézetek egyszerre tekintélytisztelők és parodisztikusak. Egy gyermek utánozza így tanítóját.

A regrediált hallgatók ambivalenciája szélsőséges módon fejeződik ki abban, hogy a még nem teljesen eldologiasodott individuumok újra és újra ki akarják vonni magukat a zenei eldologiasodás mechanizmusából, amelynek ki vannak szolgáltatva, ám a fetisizmus elleni lázadásaik nyomán még inkább behálózza őket ez a fetisizmus. Kudarcot vall minden kísérletük, hogy kitép-jék magukat a kényszer-fogyasztó passzív állapotából, hogy „aktivizálják” magukat; a látszataktivitás csapdájába esnek. A regrediált hallgatók tömegéből kiemelkednek azok a hallgatói típusok, amelyek látszataktivitás révén különböznek a többitől, ám csak még nyilvánvalóbbá teszik a regressziót. Első helyen állnak itt a rajongók. Ők árasztják el lelkendező levelekkel a rádióállomásokat és a zenekarokat; ők azok, akik a jól szervezett dzsesszrendezvényeken közszemlére teszik lelkesedésüket, az általuk fogyasztott zene-árut reklámozva. *Jitterbugnak*⁸ mondják magukat; mintha egyszerre vállalnák és gúnyolnák individualitásuk elvesztését, megbűvölten ide-oda zúgó bogárrá változását. Egyetlen mentségük, hogy a „jitterbug” szót, csakúgy, mint a film és a dzsessz egész terminológiáját, a vállalkozók kalapálják a fejükbe, el akarván hitetni velük, hogy ők láttak a kulisszák mögé. Eksztázisuk tartalom nélküli. Az a körülmény, hogy ilyen eksztázis létrejön, hogy a hallgató aláveti magát a zene akarátának, magát a tartalmat pótolja. Az eksztázis tárgya: saját kényszerjellege. Stilizált eksztázis ez; a vadaknál megfigyelhető önkívületet imitálja, amely a harci dobok hangjára jön létre. Konvulzív vonásai vitustáncra vagy megcsonkított állatok reflexeire emlékeztetnek. Mintha defektusok hoznák létre a szenvedélyt. Ám a mimikus jelleg arról árulkodik, hogy az eksztatikus rituálé csak látszataktivitás. E rituálé résztvevői nem „érzékeségből” táncolnak, vagy hallgatnak zenét, egészen biztosan nem az érzékeséget elégíti ki zenehallgatásuk; érzéki emberek gesztusait mindössze utánazzák. Ezzel analóg jelenség a partikuláris lelki rezdülések ábrázolása a filmben, ahol fiziológiai sémák alakultak ki a szorongás, a sóvárgás, az erotikus sugárzás kifejezésére; de hasonló jellegű a *keep smiling* és a depravált zene atomisztikus espressívója is. Itt árumodellek imitáló elsajátítása kapcsolódik össze az utánzás folklorisztikus szokásaival. A dzsesszben a mimika egészen laza kapcsolatban áll magukkal az imitáló individuumokkal. E kapcsolat közege a karikatúra. A tánc és a zene pusztán azért utánozza a szexuális izgalom szakaszait, hogy gúnyt űzzön belőlük. Olyan ez, mintha a gyönyör szurrogátuma irigyen szembefordulna a gyönyörrel: az elnyomott ember „valóság-hű” magatartása győz a boldogságról szőtt álom fölött.

⁸ A „rángatózó szvingtáncost” jelölő angol kifejezés eredeti jelentése: „izgó-mozgó bogár”. (A ford. megj.)

És mintha csak az ilyen eksztázis látszatszerűségét és elárulását akarnák bizonyítani, a lábak képtelenek végrehajtani azt, amire a fül igényt tart. Ugyanazok a jitterbugok, akik úgy mozognak, mintha a szinkópák hatására áramütés érné őket, táncuk közben csaknem kizárólag a hangsúlyos ütemrészekhez igazodnak. A gyenge test meghazudtolja a mindenre kész lelket; az infantilis hallgató gesztikus eksztázisa az eksztatikus gesztus pillanatában csődöt mond. – Az ilyen rajongó ellentétének tűnik a kis szorgalmas, aki az üzem forgatagából a maga kamrácskájába vonul vissza, hogy ott zenével „foglalkozzék”. Félénk és bátortalan, alkalmasint nem boldogul a nőkkel, mindenképpen saját világában akar élni. Erre barkácsoló ezermesterként tesz kísérletet. Húszévesen is kisfiú maradt, aki az építőkockák matadora-ként kelt feltűnést, vagy szülei örömeire ügyes lombfűrészmunkákat készít. A barkácsoló általános megbecsülésnek örvend a rádiózás terén. Nagy türelemmel építi készülékeit, amelyeknek legfontosabb alkatrészeit feltehetőleg készen szerzi be boltokban, s kutatja a rövidhullámok titkait, amelyek nem is titkok igazán. Egykor indiántörténetek és útikalauzok olvasójaként ismeretlen országokat fedezett fel, és csapást vágott az őserdőben. Barkácsolóként olyan ipari termékek felfedezője lett, amelyek mintha csak arra vártak volna, hogy felfedezze őket. Semmi olyat nem visz haza, amit egyébként nem szállíttathatna házhoz. A látszataktivitás kalandorai sűrű rajokba szerveződtek: a rádióamatőrök előre nyomtatott igazolólapokat kérnek az általuk felfedezett rövidhullámú állomásoktól, és versenyeket rendeznek, ahol az győz, aki a legtöbb ilyen lapot tudja felmutatni. Mindez felülről komoly támogatást élvez. A barkácsoló alighanem a legtökéletesebb fetisizált hallgató. Számára teljesen közömbös, hogy mit és hogyan hallgat; őt csak az érdekli, hogy hallgat, és hogy sikerül saját készülékével bekapcsolódni a nyilvánosság gépezetébe anélkül, hogy arra akár csak a legcsekélyebb hatással lenne. Ugyanilyen értelemben számos rádióhallgató csavargatja a hangerő- és hangszínszabályozót anélkül, hogy maga is foglalkozna barkácsolással. – Mások nagyobb szakértelemmel rendelkeznek, de agresszívebbek is. Ők azok a *remek fickók*, akik mindenütt kiismerik magukat, és mindent meg is tudnak csinálni: a felsős diák, aki minden társaságban rendelkezésre áll, hogy a tánchoz és szórakoztatásul gépies pontossággal dzsesszdarabokat zongorázzon; a benzinkutas fiú, aki odaadón dúdolja szinkópás dallamait, miközben benzint tölt; a szakértő hallgató, aki minden *bandet* azonosít, és úgy merül bele a dzsessz történetébe, mintha az maga az üdvtörténet lenne. Ő a sportemberhez áll legközelebb; ha nem a futballjátékoshoz magához, akkor a tribünöket megtöltő hangoskodókhoz. Azzal tündököl, hogy tud szabadon improvizálni, habár titokban órákig kell gyakorolnia, hogy a macskakodó ritmust képes legyen megszólaltatni zongoráján. Függetlennek adja ki magát, aki fütyül a világra. De amit fütyül, az mégiscsak ennek a világnak a dallama; trükkjei pedig nem annyira pillanat szülte lelemények, mint inkább a körülrajongott technikai dolgokkal való érintkezés folyamán felgyülemlett tapasztalat. Rögtönzései mindenkor gesztusok, amelyekkel

önmaga ügyes alárendelődését fejezi ki – alárendelődését annak, amit az apparátus kíván tőle. A derék fickónak nevezett hallgatói típus modellje a hivatásos gépkocsivezető. Ennek egyetértése az uralkodó állapotokkal odáig megy, hogy már nem is tanúsít semmiféle ellenállást; a zavartalan működés szolgálatában magától teszi meg mindazt, amit elvárnak tőle. Bebeszéli magának, hogy az eldologiasodott mechanizmusnak való teljes alávetettség voltaképpen uralom e mechanizmus fölött. Így a dzsesszamatőr fölényes rutinja nem egyéb, mint passzív képesség arra, hogy a modellek adaptációjában semmitől se zavartassa magát. Ő a dzsessz igazi szubjektuma: rögtönzései a sémából következnek, a sémát pedig ő irányítja, cigarettával a szájában, lezser fölénnel, mintha ő találta volna ki.

A regresszív hallgató a perdöntő kérdésekben rokonságban van az alkalmi munkással, valamint azzal, aki az időt szeretné agyonütni, mivel másképpen nem tudja levezetni támadókedvét. Sok szabadidővel és kevés szabadsággal kell rendelkeznie annak, aki dzsessz-szakértővé akar válni, és ezért megállás nélkül a rádióra tapasztja fülét; jártassága, amivel a szinkópák között éppúgy kiismeri magát, mint az alapritmusok világában, nem különb, mint azé az autószerelőé, aki a hangszórók javításához és a villanszereléshez is ért. Az újfajta hallgatók hasonlóak a műszerészekhez: specialisták, de szakmai tudásukat váratlan helyzetben tanult szakmájukon kívül is képesek kamatoztatni. Ám a szakmai korlátok ilyen túllépése csak látszatra segíti elő a rendszerből való kilépést. Minél odaadóbban tesznek eleget a nap követelményének, annál könyörtelenebb lesz a rendszernek való alávetettségük. Nem véletlen a kutatásoknak az a megfigyelése, hogy a rádióhallgatók között a könnyűzene híveire az apolitikusság a jellemző. Az egyéni elrejtőzés és a mindig is kérdéses szekuritás lehetősége érzéketlenné és közömbössé teszi őket annak az állapotnak a megváltoztatása iránt, amelyben valaki rejtőzködni kénytelen. A felszíni tapasztalat ennek ellentmond. A „fiatal nemzedék” – maga ez a fogalom csupán ideologikus kódosításra szolgál – éppen az újfajta hallással látszik ellenkezni a szülőkkel és azok plüss-kultúrájával. Amerikában éppenséggel liberálisok és progresszívak is találhatók a könnyű, népszerű zene ügyvédei között, akik széles körű hatására hivatkozva demokratikusnak mondják ezt a zenét. Ha azonban a regresszív hallás az „individualista” hallással szemben haladó, akkor mindenesetre pusztán abban a dialektikus értelemben az, hogy jobban alkalmazkodik az előrehaladó brutalitáshoz. Az irgalmat nem ismerő fejlődés mindent félresöpör, ami dőhos vagy megdohosodhat; az individuális jelleg esztétikai visszamaradottságának kritikája legitim, miután az individuumokat már réges-rég megfosztották az individuális jellegtől. A népszerű zene szférájából kiindulva azonban ezt a kritikát nem lehet meggyőzően elvégezni, hiszen éppen ebben a szférában mumifikálódik a romantikus individualizmus minden depravált és elkorhadt visszamaradottága. A népszerű zene újításai elválaszthatatlanok az elmaradottság jelenségeitől.

A hallgatói mazochizmust nem elég pusztán azzal meghatározni, hogy

önfeladást jelent, és a hatalommal való azonosulás pótkielégülését. A hallgatói mazochizmus alapja az a tapasztalat, hogy a most uralkodó állapot körülményei között a menedék csak átmenetileg nyújt biztonságot, hogy a biztonság pusztán ideiglenes megkönnyebbülés, és hogy végül úgymint szükségképpen összeomlik minden. Az ember még önmaga feladásában sem érzi jól magát; az élvezet közben úgy érzi, hogy áruló és elárult: elárulta a lehetségest, őt pedig elárulta a fennálló. A regresszív hallás mindig kész arra, hogy dühöngéssé fajuljon. Ha az ember tudja, hogy alapjában véve egy helyben jár, akkor dühében elsősorban azzal fordul szembe, ami a jelenlétben való részvétel, az *up-to-date-lét* modernségét dezavualhatja, ami felfedi, hogy igazában mennyire minimális a változás. Fényképekről és filmekből ismerjük a divatból kiment, elavult modernség hatását; mint sokkhatást eredetileg a szürrealizmus alkalmazta ezt, később viszont azoknak az embereknek az olcsó mulatságává züllött, akiknek fetisizmusa az elvont jelenléthez kapcsolódik. Ez a hatás a regrediált hallgatóknál az idő elvadult múltatása formájában tér vissza: szeretnék kigúnyolni és feldúlni azt, ami tegnap még mámorossá tette őket, mintha utólag akarnának bosszút állni azért, hogy a mámor nem is volt mámor. Ez az effektus külön nevet kapott: *cornynak* nevezik, propagandája a rádióban és a lapokban rendszeressé vált. A „corny” azonban nem a dzsesszt megelőző korszak ritmikailag egyszerűbb könnyűzenéjét és annak maradványait jelöli, mint a szó jelentése alapján⁹ gondolhatnánk, hanem minden olyan szinkopált zenét, amely nem a felhangzás pillanatában approbált ritmikus formulákból áll össze. Egy dzsessz-szakértő például rázkódva nevet, ha olyan darabot hall, amelyben hangsúlyos ütemrészre egy tizenhatod esik, majd rá egy pontozott nyolcad következik; pedig ez a ritmus, bár agresszívebb, de saját karakterét tekintve semmiképpen nem provinciálisabb, mint a későbbi szinkópás átkötések és lemondás mindenféle ellenhangsúlyról. A regresszív hallgató valójában destruktív. A hígvelejű szidalmazás ironikus értelemben jogosult: ironikus értelemben, mert a regrediált hallgatók destruktív törekvései igazában ugyanazt veszik célba, amit az ódivatúak is gyűlölnék: az engedetlenséget mint olyat, még akkor is, ha az a kollektív rendbontások eltűrt spontaneitásával fedezi magát. A nemzedékek ellentéte látszatellentét, s ez sehol sem oly átlátszó, mint a dühös indulatban. A zúgolódoók, akik a rádióadó-társaságokhoz címzett leveleikben háborognak a szent kultúrjavak dzsesszesítése ellen, és az ifjúságot, amely kedvet lel az ilyen exhibíciókban, ugyanaz az indulat fűti. Csak alkalomra várnak, hogy egymásra találva egységfrontot alkossanak.

Ebből következik a regresszív hallásban rejlő „új lehetőségek” kritikája. Kísérletet lehetne ugyan tenni, hogy mentegessük e hallást: a műalkotás „auratikus” jellege, látszatának elemei a játékos elem javára háttérbe szorulnak benne. Bármilyen is e téren a helyzet a filmben, a mai tömegzene aligha jelent valami nagy haladást a varázstól való megfosztás folyamatában. Ami

⁹ „Corny” az amerikai angolban: giccses, banális, ódivatúan érzélgős. (A ford. megj.)

benne makacsul tovább él, az éppen a látszat; ami benne látszatszerű, az éppen a tárgyiassága. Túl a nevéen, az infantilis játéknak aligha van bármi köze a gyermek alkotó játékához. Nemhiába akar a polgári sport egyértelműen elhatárolódni a játéktól. Hiszen állatian komoly: nemhogy tiszteltben tartaná a célok távolságát a szabadság álmától, a játékot mint kötelességet a hasznos célok közé sorolja, s ezzel a szabadságnak még a nyomát is eltünteti belőle. Fokozott mértékben érvényes ez a mai tömegzenére. A tömegzene csak abban az értelemben játék, hogy eleve adott modelleket ismételget; a felelősség alóli játékos kibújás, ami ennek során megvalósul, nem a kötelesség terheitől megszabadult állapotot anticipálja, hanem azokra a modellekre hárítja a felelősséget, amelyeknek követését az ember kötelességévé teszi. Az ilyen játék a játéknak merő látszata; ezért a látszat szükségképpen inherens vonása a zene-sportnak. Illuzorikus dolog a mai tömegzene technikai-rationális mozzanatait – vagy a regrediáló hallgatók ezeknek megfelelő külön képességeit – egy olyan kétes értékű varázs javára kiemelni, amely varázs végtére még a pusztá működés számára is előírja a szabályokat. Már csak azért is illuzorikus lenne ez, mivel a tömegzene technikai újításai egészen egyszerűen nem újítások. Az összhangzatrend és a dallamformálás vonatkozásában ez nyilvánvaló; az új tánczene voltaképpen kolorisztikus vívmányait, a különböző hangszínek oly mérvű közel hozását egymáshoz, hogy az egyik hangszer törés nélkül csatlakozhat a másikkhoz, az egyik beleolvadhat a másikba – mindezt a wagneri és a Wagner utáni hangszerelési technika éppoly jól ismeri, mint a rézfúvók szordínóeffektusát; de még a szinkópás szerkezetek között sincs olyan, amely elemi formában ne fordulna elő Brahmsnál, amelyet ne múlt volna felül Schönberg és Stravinsky. A mai populáris zene gyakorlata nemhogy továbbfejlesztette volna, inkább konformista módon hatástalanította ezeket a technikákat. A hallgatók, akik ezeket a fogásokat nagy szakértelemmel megcsodálják, ezáltal semmiképpen nem válnak technikailag képzette; ha olyan összefüggésekben találkoznak ezekkel a technikákkal, amelyekben azok értelmesek, e hallgatók ellenszenvvel és idegenkedéssel reagálnak rájuk. Egyes-egyedül ettől az értelemtől, a technikának a társadalom egészében és az egyes műalkotások szervezetében elfoglalt helyétől függ, hogy egy technika haladónak és „rationálisnak” tekinthető-e vagy sem. A technizálás mint olyan a legdurvább reakció szolgáltatába szegődhet, amint fétisként rendezkedik be, és perfekt voltával azt a látszatot kelti, mintha a társadalom késlekedő perfekciója máris létező lenne. Ezért is mondott csődöt minden olyan kísérlet, amely a tömegzenét és a regresszív hallást a fennálló viszonyok talaján akarja átfunkcionálni. A fogyasztható műzenének konzisztenciájával kell fizetnie; hibái nem „artistikusak”, hanem minden rosszul vagy maradi módon megkomponált akkordjából azoknak a visszamaradottsága szól, akiknek kívánságaihoz, keresletéhez a zene alkalmazkodik. A technikailag konzekvens, hiteles és a rossz látszat elemeitől megtisztított tömegzene viszont igazi műzenébe csapna át: nyomban elveszítené tömegbázisát. A kibékítés kísérletei hasztalanok, akár

piachívő művész, akár közösségben hívő művészeti nevelő vállalkozik rá. Ezek nem hoztak létre egyebet, mint iparművészetet vagy olyasfajta produktumot, amelyhez bizonyos használati utasítást vagy szociális szöveget kell mellékelni, hogy a befogadó időben informálódhasson a mélyebb hátterükről.

Az új tömegzenében és a regresszív hallásban pozitív jelenségként emlegetik a vitalitást és a technikai haladást, a kollektív tágasságot és egy meg nem határozott gyakorlathoz való kapcsolódást. E fogalmakba beleolvad azoknak az értelmiségieknek siránkozó öndenunciálása is, akik a tömegektől való társadalmi elidegenedésüket végül úgy szüntetik meg, hogy egybehangelődnek a jelenlegi tömegtudattal. Ez a pozitívum lényegében valami negatív: a társadalmi fejlődés katasztrofális fázisának benyomulása a zenébe. Pozitivitása döntő módon negativitásban rejlik. A fetiszizált tömegzene veszélyezteti a fetiszizált kultúrjavakat. A két zenei szféra közötti feszültség annyira megnőtt, hogy a hivatalos szféra már alig tartja magát. Bármilyen csekély is a standardizált tömegzenei hallás technikai standardjának jelentősége: ha egy dzsessz-szakértő és egy Toscanini-tisztelő szakértelmét összehasonlítjuk, akkor az előbbi jókora fölényben van az utóbbival szemben. A regresszív hallásban azonban nemcsak a muzeális kultúrjavak kíméletlen ellensége nő nagyra, hanem vele együtt az ösztön féken tartására hivatott zene ősrégi, szakrális funkciójának elutasítása is. A zenekultúra depravált produktumai – nem büntetlenül és ezért nem is korlátlanul – kiszolgáltatottakká válnak, a tiszteletet nem ismerő játék és a szadista humor prédájává. A regresszív hallással befogadott zene egészében véve kezd komikussá válni. Elég kívülről belehallgatni egy kóruspróba nevetségesen rettenthetetlen hangjaiba. A Marx Brothers egyes filmjei pregnánsan rögzítik ezt a tapasztalatot: például az a jelenet, ahol szétbontanak egy operai díszletet, mintha allegorikus formában történetfilozófiai betekintést akarnának nyújtani az operaforma felbomlásának folyamatában, vagy amikor az emelkedett szórakoztatás egyik igen figyelemre méltó darabjában felaprítják a zongorát, hogy a zongorahúrok keretéből megalkossák a jövő igazi hárfáját, amelyen preludálva játszani lehet. A zene nevetségessé válásának a mai helyzetben mindenekelőtt az az alapja, hogy itt a komoly és megfeszített munka látható jelei mellett valami teljesen haszontalan dologgal foglalkoznak. A zenének a derekasan dolgozó emberektől való idegensége úgy tárul fel, mint az emberek egymástól való elidegenedése, s az idegenségnek ez a tudata a nevetésben oldódik fel. A zenében – csakúgy, mint a lírában – a társadalom válik komikussá, az a társadalom, amely a zenét komikumra ítéli. Ebben a ki-nevetésben azonban része van a szakrális békülékenység kipusztulásának is. Ma minden zene könnyen válhat olyan hangzásúvá, mint Nietzsche fülében a *Parsifal*. Érthetetlen rítusokra és az ősi időkből származó és máig élő maszkarádékra emlékeztet; mint haszontalan fecsegés provokál. Nagymértékben hozzájárul ehhez a rádió, amely a zenét elkoptatja és egyúttal túlexponálja. Az ilyen lepusztulás, meglehet, egyszer még váratlan dolgokhoz vezet. Egy-

szer még azoknak a derék fickóknak is üthet a szó jó értelmében vett órája; ez inkább az eleve adott anyagok gyors átkapcsolását, a dolgok rögtönzészerű átrendezését követeli meg, semmint azt a fajta radikális újrakezdést, amely csak a meg nem rendült dologi világ védelmében jön létre; még a fegyelem is átveheti a szabad szolidaritás kifejezését, ha tartalmává a szabadság válik. A regresszív hallás minden bizonnyal nem a szabadság tudatában való előrehaladás tünete; ám hirtelen megváltozhat, ha egyszer valamikor a művészet, egységben a társadalommal, elhagyja a mindig ugyanaz pályáját.

E lehetőség modellje nem a populáris zenében, hanem a műzenében jött létre. Mahler nemhiába botránykő minden polgári zeneesztétika szemében. Ezek Mahlert alkotóerő nélkülének mondják, mert felfüggesztette az alkotás általuk használt fogalmát. Mindaz, amivel Mahler operál, már előtte is létezett. Amivel operál, azt depravált formájában fogadja el; másoktól átvett témákkal dolgozik. De e témák egyike sem úgy szól, ahogyan megszoktuk: mindegyiket mintha mágneses erő térítette volna el eredeti pályájától. Éppenséggel elkoptatott frázis az, ami a rögtönző kéznek készséggel engedelmeskedik; éppenséggel elhasznált helyek azok, amik mint variánsok új életre kelnek. Ahogyan a sofórt régi, használtan vett kocsijának ismerete segíti abban, hogy azt pontosan és feltűnés nélkül elkormányozza a megbeszélrt célhoz, úgy egy elkoptatott dallam is, megtámogatva az Esz-klarinét és magas fekvésű oboák kíséretével, olyan helyekre érkezhrt, ahová a választékos zenei nyelv veszélyek nélkül soha nem juthatott volna el. Az ilyen zene számára az Egész, amelybe a depravált töredékeket illeszti, valóban valami újja egyesül, pedig anyagát a regresszív hallásból veszi; azt lehetne gondolni, hogy Mahler zenéje szeizmográfszerűen számol a regresszív hallás tapasztalatával, negyven évvel azelőtt, hogy az áthatotta volna a társadalmat. Ha azonban Mahler ily módon túllépett a zenei haladás fogalmán, akkor nem lehet egyszerűen a haladás fogalma alá szubszumálni az új és radikális zenét sem, amelynek legélenjáróbb képviselői látszólag paradox módon Mahlerre hivatkoznak. Ez az új zene eltökélte, hogy tudatosan ellenáll a regresszív zene tapasztalatának. Schönberg és Webern zenéje ma is rémületet kelt. Ez a rémület nem abból fakad, hogy érthetetlenek, hanem abból, hogy nagyon is jól értik őket. Zenéjük azt a szorongást, azt az iszonyodást, a katasztrofális helyzetnek azt a felismerését formálja meg, amelyet mások csak úgy tudnak elkerülni, hogy regrediálnak. Schönberget és Webernt individualistának nevezik; pedig művük nem egyéb, mint egyetlen párbeszéd azokkal a hatalmakkal, amelyek elpusztítják az individualitást – azokkal a hatalmakkal, amelyeknek „idomtalan árnya” rávetődik zenéjükre. A kollektív hatalmak a zenében is likvidálják a menthetetlen individualitást; ám csak individuumok képesek arra, hogy e hatalmakkal szemben, őket megismerve a kollektivitás ügyét képviseljék.