

Karap Zoltán

POUL POTTS ÉS KALAF ÁRIÁJA – PRAGMATISTA SZEMMEL¹

1.

Kétezer-egy, szeptember tizenegyedike a zeneesztéták számára nem csupán a World Trade Center ikertornyainak összeomlását hozta el, hanem egyszerűs mind a művészvilágot megdöbbenítő stockhauseni nyilatkozat apropóját is. Arról a Stockhausenról van szó, aki az elektronikus zene történetének egyik legfontosabb szereplője. És arról a kijelentéséről, mely szerint a WTC-t ért támadás, idézem: „*the greatest work of art ever*”, vagyis minden idők legnagyobb, legnagyobb szerűbb műalkotása. Ahelyett azonban, hogy az interpretációk gazdag tárházába csalogathatna a kérdés, vajon mit jelent egy zeneszerzői életmű záróköveként egy ilyen nyilatkozatot tenni, inkább csak koncentráljunk a jelenség kevésbé partikuláris jelentésrétegeire. Vajon értelmes lehet-e a művészet történetében olyan tézisekkel élni, hogy egy adott mű abszolút elsőbbséget élvezhet valamennyi műalkotáshoz képest? És ha igen, úgy vajon lehet-e bármi értelme manapság² a művészet történe-

27

¹ Jelen tanulmány a Nagyerdei Almanach Online Bölcséleti Évkönyv, a DE BTK Filozófia Intézet és a MTA DAB Bölcséleti, Művészet- és Ókortudományi Szakbizottság által szervezett *Interdiszciplinaritás az ezredforduló kulturális életében, a tudományokban és a művészetben* c. konferencián tartott azonos című előadás kidolgozott változata.

² Arthur C. Danto híres előadására gondolok, amelyet ha mégoly summázva is, de a szerző utolsó bekezdésének két mondatával foglalnék most össze: „A művészet nem ér véget a művészettörténelem végével. Csak annyi történt, hogy ami a gyakorlatot illeti, megszabadult egy sor imperatívustól, melynek köszönhetően abba a fázisba léphet át, melyet én történelem-utáninak nevezek. (...) Úgy tekinthetünk erre, s talán Belting is ezt teszi, mint entrópiára.” (vö. Arthur C. Danto: *Történetek a művészet végéről*. Ford. Pernecky Géza. Forrás:

<http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm#3> – Utolsó megtekintés: 2013.06.30.) Ha pedig komolyan vesszük Danto és Belting leírását, akkor minden művészettörténelmi korszakhatár, amelyet a jelen korszellem diagnosztája meg akar állapítani, csupán retorikai túlzás, illetve feltevés lehet, melyet az utókór fog (véltetőleg negatívan) megítélni. Ugyanakkor számomra semmiképp nem következik ebből a körülményből az a „szerényebbé válás”, mely megóvna az utókór esetleges számonkérésétől. Épp ellenkezőleg: ha a filozófiát kommunikációként fogom fel, akkor jelen írás elsősorban a lehetséges dialógus-partnereket kell, hogy keresse. Annál is inkább, mivel számomra nem volna értelmes egy olyan konferencia-részvétel eszméje, melynek célja más, mint az egymással folytatott dialógus. Ezért is szeretném megköszönni utólag is az előadással kapcsolatos visszajelzéseket, különös

tében ilyen korszakhatárok kialakításának, tehát az egyes művek esztétikai értékének abszolutizálásának? És ez most nem egy költői kérdés, ami valamiféle szókratészi huzatot akar szimulálni, hanem jelen előadás legesleges kérdése, amit még mielőtt ténylegesen megválaszolnánk, paradox mód kénytelenek vagyunk előre eldönteni ahhoz, hogy az érvelés végén meg tudjuk ítélni, vajon történelmi, esztétikai intuíciónk, ha tetszik szókratészi daimónunk helyes választ sugott-e.

Tehát a válaszom, vagyis stratégiai hipotézisem ez lesz: igen, van értelme a művészet történetében bizonyos pillanatok, eseményeket, műveket az adott kortárs szituációtól (népszerűségtől, vagy épp botrányosságától függetlenül) mintegy szimbolikus, történelmi jelentéssel felruházni, sőt jelen előadás explicit célja is ebben fog állni.

A zeneesztétika kutatójaként a XX. században ilyen zenitnek tekintem John Cage, az amerikai zeneszerző munkásságát, különös tekintettel a 4'33" c. ún. csöndműve (és a hozzákapcsolódó zenefilozófiai, írói tevékenysége) miatt. Egy korábbi előadásomban³ részletesen próbáltam elemezni, mit jelentett a XX. századi zene szempontjából az a forradalmi pillanat, amikor 1952-ben az amerikai kortárs zongoraművész, David Tudor a három tételes darabot a zongora fedelének többszöri lezárásával és felnyitásával interpretálta.⁴ Egy történelmi eseményt, ami visszavonhatatlanul megváltoztatta a zene nyelvéről, performativitásáról alkotott fogalmunkat. Ezt a pillanatot és az ezt követő hatástörténetet neveztem a „zene nyelvi fordulatának”.

Mármost anélkül, hogy ennek a fordulatnak a közvetlen és közvetett kihatásaival részletesen foglalkoznék, nevezetesen azzal, miként hatott a performanszok, happeningek, fluxuspartitúrák, akció-művészetek és egyéb társművészetek terén kívül (teória) és belül (tehát a művészi praxisban) egyaránt, inkább csak valami esszenciális tartalomra szeretnék rámutatni, amelyet vélhetőleg valamennyi alkotás tovább örökített. Ez pedig nem más, mint az a *forma-elv*, amely abban érhető tetten, hogy a műalkotás (artefaktum vagy esemény) tárgyi meghatározottsága helyett, inkább az

tekintettel Pongrácz Tibor (a továbbiakban: Pongrácz, 2013) és Csobó Péter konstruktív kritikai megjegyzéseire.

³ Vö. Karap Zoltán: *Cage és a zene „nyelvi fordulata”*. In: Nagyerdei Almanach 2011/1. Forrás: http://filozofia.unideb.hu/na/vol2011_1/3_2011.1_KZ.pdf - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM

(Utolsó megtekintés: 2013.06.30.) – Az említett Tudor féle megoldás helyett erre a linkre kattantva egy olyan előadást tekinthetünk meg, ahol a zongorista a tételek szünetében a lábán pihenteti kezeit, melyeket a „csönd” megszólaltatása közben egyébként a klaviatúra fölött tart.

esztétikai tapasztalat *intézményi szerkezete*,⁵ az ahhoz való viszony, másképpen szólva: a mű-alkotás *performativitása* vált hangsúlyosabbá, a korábban megszokott *mimetikus* oldalhoz képest. De hogy jön most mindez ide, akkor, amikor az interdiszciplinaritás és a művészetfilozófia keresztmetszetéről kellene beszélnem egy opera ária kapcsán? És mindezek tetejébe hogy jön mindehhez egy televíziós showműsor?

A helyzet kissé zavarbeejtő.

Indokaim elősorolásához bátorságot azzal próbálok gyűjteni, hogy Richard Shusterman *Pragmatista esztétika*⁶ c. könyvét idézem emlékezetembe,

⁵ A témával kapcsolatban érdeklődők számára mindenképp érdemes lehet elolvasni Kórműves Sándor *A művészet intézményi elmélete* c. doktori értekezését, aki elsősorban George Dickie iskoláját, illetve azokat az angol-szász művészetfilozófiai tendenciákat vizsgálja, melyek épp a konceptuális művészet implicit kérdéseit fordították le a filozófia explicit nyelvére. Olvasatomban a művészet filozófia által történt „kisemmizettsége”, vagyis a Brillo dobozok és a 4’33” csöndje attól kezdve, hogy a művészetfilozófia kurrens témájává válik, egy új absztrakciós szinttel ajándékozza meg a szellemtörténetet, nevezetesen a „művészetvilág” és művészetfilozófia működésének, illetve együttműködésének kritikai önreflexiójával. És ez a tendencia intuíción szerint áterjed a populáris művészetek területére is, amennyiben a mű alkotása, mint folyamat, és mint struktúra olyannyira transzparenssé válik – ahogyan Warhol vagy épp Cage esetében –, hogy a mű hatása már csak az „igazi”, a klasszikus művészet és a valóság közötti határvonalak játékba vonódásával képes kibontakozni. Vagy pontosítok: ha az esztétikai hatás maga nem is, de az esztétikai „érték” mindenképp. Ebben az értelemben beszélek az „X-Factor” esztétikai elvei, és a konceptuális művészetek közötti analógiáról, hiszen a karaoke és a playback közönségének befogadói tapasztalatai nagyon is hasonló sémákat követnek, mint a magas művészetek (kritikai) szimulációját képviselő alkotások publikuma. A különbség, azt mondhatnánk, abban az értelemben „mennyiségi”, hogy a pop közönségének esztétikai tapasztalatának tárgyát különböző szimulációs technikákkal mintegy csúcsra járatják (a műtárgynak szinte része maga a műtárgy befogadásának ábrázolása is), míg az „entellektüel” hallgatóság a csöndmű hallgatása közben csupán saját imaginációjára kénytelen hagyatkozni.

⁶ Richard Shusterman alighanem legnagyobb botrányt keverő elemzésére gondolok, amellyel kapcsolatban egyébként magam is ambivalens érzéseket táplálok. Egyfelől kétségkívül könnyű rokonszenvet érezni azzal a bizonyításvággal, hogy a művészetfilozófusok számára a populáris műfajok legalább annyi kihívást jelenthetnek, mint a magas művészetek panoptikumai, másfelől Shusterman végül maga is egy rap-szöveg (!) kimerítő poétikai és biográfiai (szociográfiai) elemzését követi el. Így maga a rap „szám” (track) zeneiségét illetően adós marad a részletes kifejtéssel. Shusterman kísérlete az esztétikai teóriák újragondolására olvasatomban végül inkább a művészet-szociológia és a különböző szakmák malmára hajtják a vizet, mintha azt mondaná: a rap szám zenei anyagáról a legtöbbet érdemben a track keverőpultja mögött álló szakember tud; a tánc-koreográfiákról a táncok betanítói; a graffitikról maguk a falfirkászok stb. (Vö. Richard Shusterman: *A rap*

melynek leghíresebb, legprovokatívabb fejezetcíme így hangzott: *A rap művészete*.

Zavarom oka, hogy a zeneművészet, az ún. magaskultúra elkötelezettjeként, de mint a populáris művészetek hétköznapiságában élő gondolkodó: fel kell tárnom életem eddigi legbotránnyosabb zeneesztétikai élményét, s mint tézist kell felmutatnom, ha tetszik, mint az ítélőerő betegségének egy tünetét, mely az Önök jóvoltából talán gyógyításra kerül.

Tézisem szerint: a The X-Factor Karaoke Performance Show minden idők legmonumentálisabb összművészeti alkotása, s a televíziós műsor miután egy új zenetörténeti jelenséget, ha tetszik műfajt teremtett, e műfajon belül néhány éven belül el is érte művészetfilozófiai értelemben vett csúcspontját, azt a pontot, amely úgyszólván mennyiségi értelemben már nem fokozható tovább.⁷ Ez pedig nem más, mint a Poul Potts által színre vitt „Nessun dorma”⁸ c. ária, illetve annak élő közvetítése.

Előadásommal éppen ezért az ária performansz-analízisét szeretném elvégezni, mégpedig oly módon, hogy először a művészet metafizikai kategóriáit vizsgálom meg működésük közben, tehát műfajelméleti, ontológiai kérdésekkel foglalkozom, majd pedig a jelenség retorikai, filmnyelvi, gazdaságtani relevanciáját elemzem az áruszimbolika⁹ perspektívájából.

2.

Arthur C. Danto analitikus esztétikájához szokás kötni azt a mára már közhelyszerű formulát, miszerint a filozófia mintegy „kisemmizte” a művészeteket. Még ennél is nagyobb evidencia kíséri azt a felfogást, mely szerint a művészet deszakralizálódása, majd szórakoztatássá silányulása már korábban elkezdődött, mint ahogy azt Hegel bejelentette. A kereszténység egyik

művészete. In: Richard Shusterman: *A pragmatista esztétika*. Ford. Kollár József. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony-Budapest, 2003. 369-428.)

⁷ Tézisem empirikus bizonyítékának is tekinthető, hogy a tanulmány elkészülése közben a műsor műfaja maga is megváltozott, így a „karaoke” és „performance show” szűkítő kategóriákat a hivatalos honlapot az ezeknél sokkal nyitottabb „The X Factor” váltotta fel.

⁸ Az elemzett kisfilm megtekinthető a linkre a kattintva:

<http://www.youtube.com/watch?v=1k08yxu57NA> - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

⁹ Az áruszimbolika szempontjának fontosságát igazolandó, úgy gondolom elegendő magyarázat lehet, ha a szóban forgó „kisfilmet” továbbgondoló, rekontextualizáló mobil-telefon reklámot is figyelembe vesszük mind dramaturgiai, mind pszichológiai szempontból:

<http://www.youtube.com/watch?v=wPlx7aBinCU>

- Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

alapvonására, az állandó eszkatológiai sürgetettségre gondolok, amelyhez képest a tárgyi világ szépsége és rútsága pusztán átmeneti díszlet, ha tetszik, afféle labirintus, melyből csak a halált követő megváltás vezethet ki. De azért valljuk be: a korszakhatárok megtételével, noha nem vonjuk kétségbe relevanciájukat, itt is bajban vagyunk. Hiszen gondoljunk csak a görög tragédiák válságára, amely válsággal kapcsolatban Nietzschénél aligha találhatnánk precízebb, illetve jelentősebb diagnosztát. Ha emlékezetünkbe idézzük *A tragédia születését*, akkor máris beláthatjuk, hogy a (tragikus) művészet „kiszemmizése” már Euripédésszel, illetve Szókratésszel kezdetét veszi.

De mi az, amitől végső soron a művészet megfosztatik?

Kissé talán redukcionista olvasatomban a válasz: a művészetvallással való elválaszthatatlan egy-ségétől, metafizikusságától. S ezáltal a művészet legmagasabb formájától, a tragédiától választódik el. Ez Euripidész leleménye, akinek drámájában a főszereplő nem Aiszkülosz isteni hőse, nem is Szophoklész ember feletti embere, hanem maga az ember, akit a szerző már csak isteni beavatkozással (deus ex machina) tud megmenteni¹⁰. A dionüszoszi bölcsesség embere, vagyis a pesszimista, de derűs polisz polgár veseresége az optimista, de állandó szórakozásra vagy isteni megmentésre kényszerülő szókratészi jellemmel szemben – ha jól értem, ez volna a tragédia mint műfaj halálának oka. A tragédia mint műfaj halála azonban több, mint pusztán „irodalmi”, műfajelméleti változás. Nietzsche meglehetősen meggyőzően érvel amellett, hogy ez a változás, a morál és az esztétika szókratizmusa voltaképp az egész keresztény kultúrkör és humanista tudomány eszméjét határozta meg uszkve kétezer-öt száz évre.

¹⁰ „A három tragédiaíró közül Euripidész a legdemokratikusabb – írja Mihályi Gábor *A klasszikus görög dráma múlt és jelen összeütközésében* c. könyvében. – Aiszkülosz tragikus hőse isten, a sors kiválasztottja, akinek valamiféle rendeltetése van, mint Eteoklésznek, Oresztésznek vagy Prométheusznek, hogy életével vagy halálával a humanizáció magasabb fokán helyreállítsa a megbomlott harmóniát. Szophoklész hőse felsőbbrendű ember, egy eszme megszállottja. Euripidész tragikus hőse viszont maga az ember, az ő értelmetlen szenvedése, pusztulása, bukása a tragédia.” (Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1987., 116.) Ugyancsak Mihályi Gábor a deus ex machina intézményéről: „Euripidész drámáiban a deus ex machina megoldások valamelyest feloldják a tragédiák sötét kiúttalanságát, legalábbis az egyszerűbb, hívő nézők számára, akik úgy érezhetik, hogy az istenek közbeavatkozása folytán helyreállt a jogrend.” (I.m. 133.) Nietzsche kissé vitriolos stílusában ugyanez: „... Aiszkülosz transzcendentális igazságtevése immár a szokványos deus ex machina segítségével végrehajtott »költői igazságszolgáltatás« lapos és pimasz elvévé züllött.” (Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Európa Könyvkiadó. Bp. 1986. 117.)

A tragédia halála, vagyis a modern ember születése az optimizmusból, Nietzsche szerint a következő három „szellemi-genetikai kódból” vezethető le: az erény tudás; a bűnhöz a tudatlanság vezet; boldog, aki erényes.¹¹ A tudomány viszonylatában pedig ezt írja: „a saját rögeszméjétől sarkantyúzott tudomány csak határáig száguld el feltartóztatlanul, ahol a logika lényegében rejlő optimizmus a buktatókon elakad”.¹² És akkor a dionüszoszi és wagneri ígétben író filozófus szerint újra feltör majd a tragikus megismerés, hiszen a művészet nem más, mint a tudomány, a logika kiegészítője. És akkor ennek a kultúrformának minden bizonynyal a „zenélő Szókratész” lesz a szimbóluma¹³.

Mármost, ha a zene történetét a tragikus, tehát a metafizikai megismerés szempontjából vizsgáljuk, ha latba vesszük Nietzsche prognózisát, ha tehát a tragikus, dionüszoszi bölcsesség zenei karrierjét vizsgáljuk, akkor a következő történelmi stációk képei körvonalazódnak ki: 1. a zene – mint zeneszám-összművészet (szertartásjátékok, klasszikus színművek, tragédiák; epikus drámák, komédiák); 2. a zene noétikája (Phytagoras, a hangok hatásmechanizmusának „metafizikátlanítása” a zene noétikáján keresztül); 3. a zene notációja (opus, compositio – a zenemű „tárgyiasulása”); 4. a reneszánsz zenedrámából születő barokk opera (mint az első összművészeti árucikk); 5. a wagneri Gesamtkunstwerk (a művészetek kommunizmusa és a programzene); 6. a nem arisztotelészi értelemben felfogott zeneművészet kibontakozása (atonalitás, concept art; fluxus, happening stb.); 7. a hangrögzítés és hanglemezgyártás (a műalkotás „aurájának” megváltozása); 8. reklám-és filmzene (a valóság permanens esztétizálása, a hiperrealizmus); 9. „playback” (vagy lip sync) és karaoke (az esztétikai tapasztalat alkalmazkodása az összefüggő média-szimulációhoz).

És intuícióm szerint jelenkorunkban elérkezünk a 10. stációhoz: *a multidimenzionális karaoke performance show-hoz – mint posztmodern zenedrámához.*

Természetesen az imént felvázolt zenetörténeti jelenségek kitüntetettsége nem magától értetődő, de úgy gondolom, többé-kevésbé kontextualizálja a XX. századi zenei tapasztalati formák jelentőségét. Ami pedig a posztmodern zenedráma mint fogalom relevanciáját illeti: mindkét kifejezés meglehetősen terhelt, és akár még kétséget is támaszthat abban a tekintetben, hogy nyerünk-e egyáltalán bármit is azzal, ha egy kortárs jelenségre kategóriaszerűen alkalmazzuk. Annak egyfajta bizonyítékaként, hogy hasonló meghatározással mások is érdekesnek tartották a kísérletezést, példaként álljon itt egy Helga Finter-idézet a szerző *A posztmodern színház kamera-látása* c. tanulmányából: „[a] posztmodern színház talán ép-

¹¹ Vö. Nietzsche i.m. 117.

¹² Nietzsche i.m.127.

¹³ Nitzsche i.m. 140-141.

pen azért posztmodern, mert azt valósítja meg, ami implicit módon már a modernitás programjában jelen volt: egy olyan szemnek és fülnek egyaránt szóló zenét, ami éppúgy előfeltételezi az operát, mint a filmet.”¹⁴ – Ezt jelentené tehát a „posztmodern” jelző: a különböző tárművészetekkel szorosan összefüggő zeneesztétikai tapasztalat mediális beágyazottságát. Másfelől pedig a hagyományos színházat és zenés drámát továbbgondoló avantgarde hagyományra és a wagneri „Musikdrama” fogalmaira épülő új műfajt. Ugyancsak Helga Finter szavaival:

A hetvenes évektől kezdve többek közt New York-ban is találkozhatunk olyan színházzal, ami mind a hagyományos színház, mind a történelmi avantgarde formáitól eltérő vonásokat mutat. Míg a hagyományos színház elsősorban szövegshírház maradt, addig a hatvanas években a történelmi avantgarde alapvetően három olyan tendenciában konkretizálódott, melyek – úgy a szcenikai megjelenítés, mint a drámai szöveg szempontjából – a színházi illúzió destrukciójában hozhatók közös nevezőre. A happening és a rítus (annak a dionüszoszi színháznak a kulcsszavai, amelynek A tragédia születésének Nietzscheje az ősatyja) oly módon tettek kísérletet a színházi illúzió szétrombolására (Kiemelés tőlem – KZ), hogy a néző, illetve a nézőközönség elszigeteltségét egyfajta illuzórikus közösség participációjában, egy nyitott térben oldották fel (Kiemelés tőlem – KZ). A brechti színház és adaptálói proscéniumszínpadon, az elidegenítés és az epikus eljárások segítségével, a “jó politika” illúziójának szolgálatában intéznek támadást a színházi illúzió ellen; a dadaizmus és a szürrealizmus köpenyéből kibújt abszurd színház az arisztotelészi verisimile kategóriáját vette célba, és ezzel egyidejűleg mindenfajta interpretáció érvényességének az illúzióját teremtette meg, ami éppenhogy az interpretáció alapjául szolgáló diszkurzus valószínűségét erősítette meg.¹⁵

A színházi illúzió szétrombolása a zenés színház esetében különleges kihívások elé állítja az előadói és a befogadói oldalt képviselő alanyokat, mely szükségképpen következik a művészi hangok és képek egyidejű elszájtításának nehézségeiből. A fent említett Bertold Brecht nevéhez köthető az a megfogalmazás, amely alighanem kezdettől fogva a zenés színház alapproblémájának is tekinthető: „az opera értelmetlensége abban áll, hogy racionális elemekkel él, plasztikusságra és realitásra törekszik, a zene révén ugyanakkor mindezt közömbössé és semmissé teszi.”¹⁶

¹⁴ Helga Finter: *A posztmodern színház kamera-látása*. Forrás: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm> - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

¹⁵ I.m.

¹⁶ Almási-Tóth András is hivatkozik erre a Brecht-idézetre *Az opera egy zárt világ – Az operai színjátszás alapproblémái* c. könyvében (Typotex. Bp., 2008. 44.)

Ennek legalább két oka van.

Az egyik egy pszichológiai magyarázat, mely szerint a zenét és a képet ugyanaz az agyfélteke dolgozza fel, ami azt jelenti, hogy a két agyféltekének az opera előadása során össze kell(ene) hangolódnia, mivel a szövegfeldolgozásért a másik félteke felelős.

Ha pedig a műfajok ontológiai sajátosságaira tekintünk, könnyű belátnunk, hogy a színház alapvetően drámai, a zene pedig lírai műfaj; a zene „plurális”, absztrakt szöveggként viselkedik, olyanként, melynek legfeljebb csak szintaktikája, illetve stilisztikája van; ezzel szemben a színház konkrét, és a logikus gondolkodás által feltárható szemantikumo(ka)t közvetít, illusztrál. A próza, a szöveg a szukcesszivitásra épül, és bár a zene is hasonlóképp, az időben kibontakozó forma, esetében lehetséges a szimultaneitás megvalósítása is. Hevesi Sándor szerint épp „itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt, számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg tudja hozni”.¹⁷

Mindezek a körülmények, anélkül hogy explicit kifejtésre kerültek volna, alighanem döntő szerepet játszhattak a reneszánsz zenedrámát továbbgondoló barokk opera kialakulásában, melynek egyik legfontosabb alaptétele, hogy a szereplők nem egyéniségekként vannak jelen, hanem „jelként funkcionálnak, önmagukon túli jelentést hordoznak. A színész nem megtestesíti a figurát – írja Almási-Tóth András¹⁸ –, hanem különböző jelek segítségével bemutatja a nézőnek. A színész és a szerep között distancia van.” Ez a distancia segít a nézőnek abban, hogy az egyes zenészólamokat ne közvetlenül egy individuumra vonatkoztassa, hanem a „zenében lakozó színház” megjelenítésének tekintse. Ha pedig visszagondolunk a zene és szöveg szimultán befogadhatóságának problémájára, az is világossá válik, hogy miért annyira fontos, hogy minden jelenet megrendezése során az egyértelműség, az átláthatóság, a középtengelyes szimmetria valósuljon meg. Ugyanakkor épp ez a láthatóság érdekében alkalmazott szimmetria teremti meg azt a feszültséget a néző és előadó, illetve előadó és előadó között, amit Almási-Tóth András „színpadi magányként” definiál, s mint ilyen egyszerre jelenti az énekes és hallgatóság számára elsőként ledöntendő akadályt. Ha jól értem, a szituáció bonyolultsága azáltal áll elő, hogy az énekesnek egyszerre kell a reális alakként az esemény szereplőjének megformálására színészként és énekesként reflektálnia, miközben az egyetlen „segítője”, „partnere” ebben a küzdelemben a közönség. Épp az a közönség, akinek egyszerre kell csúszkálnia az opera hol felgyorsított, hol pedig lelassított idejében. Ez az együtt-játszás azonban elsősorban a nézők illetve

¹⁷ Almási: i.m. 31.

¹⁸ Almási: i.m. 20-21.

az előadó imaginárius terében játszódik le, s mint ilyen bizonyos értelemben megkérdőjelezi az opera előadásokra olyannyira jellemző nagyszabású díszletek létjogosultságát, következésképp az összművészeti jelleg eszméjét, a zene és társművészetek által közösen megalapított művészeti „kommunizmust”.

Nem véletlen, hogy a múlt század elején kialakuló hangos film teoretikusai számára a legnagyobb kihívást épp a zenés színház, vagy zenedráma negatív tanulságainak feldolgozása jelentette. Zofia Lissa, a lengyel zenetudós, aki számos XX. századi zenei jelenséggel kapcsolatban publikált az utókor számára mai napig releváns gondolatokat, a filmzenéről közreadott elemzésében a fent már említett problematikát a „vetítő paradoxon” jelzővel illette és a következőket értette alatta:

A mozivászon fiktív világával szemben a zene mindig reális; a hangokat a néző tulajdonképpen a moziteremben hallja, de a képek ugyanakkor mindig pusztán projekciók, amelyből a következő érdekes diszkrépancia következik: a diegetikus zene mindig két világhoz tartozik egyidejűleg, ugyanis a vászon fiktív és a néző valós világához. A diegetikus zene így a vásznon nem ábrázolja a nem látható teret; a nem diegetikus zene viszont egy olyan teret reprezentál, amely nem része a vásznon ábrázolt világnak.¹⁹

35

Némi túlzással szólva, az első hangos filmkészítők számára (de könnyen lehet, hogy a mai rendezők és zeneszerzők esetében is) a legeslegelső kérdés, még mielőtt bármihez kezdenének is, az, vajon mennyi teret akarnak engedni a filmben elhangzó dialógusoknak, szövegeknek,²⁰ és mennyit a zenei és képi dimenzió összehangolásának, költőibben mondva: a fény harmonizálásának illetve meghangszerelésének. A dolog tétje nem kevés, mivel a zene szemantikum-nélkülisége (vagy poliszemantikussága) és a szereplők konkrét nyelvi megnyilatkozása közötti feszültséggel párhuzamosan a zene magával a képi dimenzióval szemben is ellentétes tendenciákat képvisel: „a zene az általánostól az egyedi felé haladva fejt ki hatását – írja Lionel Landry –, míg a mozgó látvány pontosan ezzel ellentétes irány-

¹⁹ Zofia Lissa: *Aesthetik der Filmmusik*. Forrás:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EGcmdcHtAzQI:publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/deliver/index/docId/13458/file/KB2_Lissa.pdf+&cd=3&hl=hu&ct=clnk&gl=hu – Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

²⁰ „Egy matematikai jellegű absztrakcióval élve azt mondhatnánk, hogy a zene és a kép kétdimenziós, míg a beszéd, éppen a belőle áradó realiztikus jellegnél fogva, háromdimenziós” – írja Luigi Chiarini 1939-ben *A zene a filmben* c. tanulmányában. (In: *Film + zene = filmzene?* Szerk. Kenedi János. Zeneműkiadó. Bp., 1978. 48.)

ban mozog.”²¹ Az összművészeti hatás maximalizálhatósága szempontjából ebből következően igaza lehet Vuillermoznak is, amikor azt mondja:

*A zenei emóció egy általános jellegű gondolatból, ötletből indul ki, s ezt aztán az egyéni képzelet teszi konkrétta, pontosabbá. A film ezzel szemben egy aprólékosan körülírt objektív részletet mutat, amely aztán egész sor általános jellegű benyomást ébreszt bennünk. (...) A jövő zenés filmjeinek alkotói előtt az lehet majd az eszmény, hogy szerencsésen kiszámítsák a két görbe találkozási pontját.*²²

Az eddigiek összefoglalásaként a két görbe egyik lehetséges találkozási pontjának tekinthetjük az antik tragédia szempontjából a mítoszt mint olyant, amely valamilyen általános jellegű gondolatból indul ki, s ezt aztán az egyéni képzelet teszi pontosabbá. Talán éppen ezen analógia miatt képzeli el Nietzsche azt, hogy Wagner operáinak disszonáns akkordjai és az antik tragédia szelleme közös hazából valók. És ebben a vonatkozásban kénytelenek vagyunk egy egész bekezdésnyi idézetet bevonni a dionüszoszi és apollóni erők játékával kapcsolatban, mely a fenti dramaturgiai és filmzenei problematikára éppúgy érvényes lehet:

[a] létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenségként tekinthető igazoltnak: ebben az értelemben pedig épp a tragikus mítosznak kell tanúbizonyságot tennie arról, hogy a csúf és a diszharmonikus is művészi játék csupán, melyet az akarat játszik önmagával, önmagának, életöröme bőségében. Ám a dionüszoszi művészet e nehezen megragadható östüneményét közvetlen úton módon érzékelni, tetten érni egyedül a zenei disszonancia csodás értelmében, jelentésében tudjuk, mint ahogy a világgal összemérve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenségként való igazolásán. A tragikus mítoszt létrehozó gyönyör és a zenei disszonancia hallatán érzett gyönyör egy hazából való. A dionüszoszi, a még a fájdalomban is az ősgyönyörre rátaláló dionüszoszi a közös szülőanyja mind a zenének, mind a tragikus mítosznak.

Jól látható, hogy Nietzsche számára a művészet metafizikussága abban mozzanatban érhető tetten, hogy a tragikus mítosz zenés előadása túlmutat az élet abszurditásának elviselhetetlenségén, és szinte pszichológizálhatat-

²¹ Idézi Émile Vuillermoz *A képek zenéje* c. 1927-es tanulmányában. (Kenedi: im. 44.)

²² Vuillermoz: i.m. 40-41. Nietzsche metaforikájával csaknem ugyanez: „Valójában (...) a zene a világ ideája, a dráma csupán a visszfénye, a mindenkor esetleges árnyképe ennek az ideának.” (I.m. 178.)

lan módon az élet apológiájává válik. Nietzsche számára épp ebben áll az antik zene megismerhetetlen titka, amelyről azonban annyit mégis tudni vél, hogy a legkevésbé sem hasonlított a „stilo rappresentativo” és „recitativo” formájára. A barokk opera lényege, a szenvedélyeket zenei retorikával megszólaltató énekes az antikvitás nietzschei ideáljai felől nézve nem más, mint a szókratészi kultúra legsajátabb tartalma; egy Dionüszosztól független, tehát a tragikus, metafizikus művészetten kívüli tendencia eredménye. Nem véletlen, hogy e műfaj népszerűsége már Nietzsche számára voltaképp nem is egy esztétikai szükséglet kielégítésében rejlik, „hanem a magábanvaló Ember optimisztikus felmagasztalásában, abban a felfogásban, miszerint *az ősi ember a természeténél fogva jó és művészi hajlamú* (Kiemelés tőlem – KZ).”²³

Az eddigiek összefoglalása helyett: vajon nem ugyanebben az „optimisztikus” keresztvízben („minden ember művész”) mártózott meg Poul Potts és vele együtt akár több, mint százmillió ember, amikor a „Győzni fogok” utolsó sora is elhangzott a vetélkedő színpadán? Vajon nem magától értetődő-e az az analógia, hogy az egykori tragédiák mítosz-ábrázolása a zenés előadásokon keresztül éppúgy „versenyműveknek” készültek, mint a mai pop-mitológia alakjainak színpadi megidézése? Vajon nem kellene-e magát az X-Factor televíziós showt az őt kiegészítő mítoszképző média-szimulákrumok együttesével egyetlen nagy drámai formának tekinteni? Vajon ez a művészeti forma nem épp a szókratészi kultúra legeslegoptimistább formája, amellyel a szókratészi ember az őt körülvevő „látszatvilág” melletti (metafizikátlanított) igazolásra találhat rá? Vajon ebben az apollóni-dionüszoszi játékban nem pont azok a drámai effektusok vesznek részt a zene és kép együttes alkalmazásával, mint az antik drámákban, a barokk operában, vagy épp a zenés filmben – csak épp azzal az aprócska permutációval, hogy itt a képek maguk válnak zeneivé, s a hozzájuk kapcsolódó disszonancia-mentes zene afféle mementóként örökődik, hogy a képek mögötti realitás hiányáról sohase feledkezzünk el? És végül: vajon a drámai hatások együttese mögött rátalálhatunk-e bármi konkrét műfaji örökségre a tragédia, komédia és tragikomédia hármas univerzumán kívül, mint a drámaiatlan dráma mégiscsak drámai hatásaira, és a drámai megjelenítések mögött egyelőre feltáratlan szimulákrum-technika művészetére, mely a mozgó képek, vagyis az ábrázolt világ, illetve az ideális világ szimulációját, „prestabilizált harmóniáját” teremti meg?

3.

²³ I.m. 156.

Néhány szót előzetesen az X-Factor jelenségről. Természetesen nem az első nagyszabású tehetségkutató műsor a popzene történetében; azonban az a vélhetőleg több száz oldalas „Biblia”, amely alapján a készítők megálmodták ezt a kontinenseken átívelő szimulákrumot mégis csak egyedülálló, ha arra gondolunk, lassan valamennyi fejlett ország megvásárolja a licencet vagy épp elkészíti annak másolatát, melyet nemzeti karakterológiája, ízlése és politikai kontextusa alapján aztán testre szabhat. De hogy néhány konkrét statisztikai adattal is szolgáljak: Poul Potts videóját a világhálón kb. 111 millióan tekintették meg; Magyarországon pedig a kb. 6 millió választópolgárából mintegy 2 millióan ültek/ülnek a tévékészülékek előtt, mi több, emberek tíz és százezrei költik nagyjából 1 kg kenyér árát SMS-ek formájában kedvencük továbbjutásra.

A siker kulcsát nyilvánvalóan a műsor dramaturgiájában, zenei anyagában, és megjelenítés módjaiban kell keresnünk. A szóban forgó rövid bejátszás meggyőződésem szerint azzal, hogy a dráma főhőse egy opera áriát visz színre, tulajdonképpen eléri azt a határt, amely az opera ún. rendezői színházának²⁴ non plus ultrája, mégpedig oly módon, hogy az énekes elsődlegességét helyezi a figyelem gyűjtőpontjába, az énekes zenei kvalitásait, miközben zseniális szimultaneitással bizonyos fokig az eredeti opera ária kontextusát is meg tudja őrizni. Ezzel a performansszal egyszersmind egyesíti a két művészi szféra, a populáris és magas kultúra közötti vélt, valós szakadékot. S mindezt oly avantgarde érzékenységgel, olyan játékelméleti és szimulációs technikával, amely azt gondolom egyedülálló a magas és populáris művészet történetében egyaránt.

²⁴ Fodor Géza az Almási-Tóth András könyvéhez írott utószavában így foglalja össze a rendezői színház és az opera történetének mai viszonyait: „Az operajátszás felvirágzásának sok oka van, de közülük az egyik fontos az, hogy az operajátszás az énekesuralom, majd a karmesteruralom után egy harmadik korszakba lépett: a rendezőuralom korszakába. A 20. századi színháztörténet fő tendenciája, a rendezői színház dominánssá válása az utóbbi évtizedekben eszkalálódott az operajátszás területére, s a műfaj korábban sohasem sejtett rétegzettségét, jelentéslehetőségeit, komplexitását mutatta fel.” Olvasatomban az X-Factor kontextusában színre vitt operaária is egyfajta speciális szimptomája a rendezői színház korszakának, csak engem elsősorban nem ennek az új struktúrának az emberábrázolása, tehát a karakter „saját világán belüli” megértése érdekel, hanem az a reprezentációs technikai eszköztár, amelynek segítségével, a produkcióval párhuzamosan kibontakozó drámai hatásokat létrehozzák. És ezt a technikát akarom – még ha kissé önkényes módon is –: valamiféle új művészetnek tekinteni. Annál is inkább, mert miként arra Pongrácz Tibor is utalt az előadással kapcsolatban, végső soron nem tudhatjuk, az antik drámák mennyiben épültek manipulatív tendenciákra; ráadásul egészen jelentős hagyománya van a drámák didaktikai, nevelő szempontú elemzésének.

Expozíció. Az első pillantásra kissé gyámoltalannak tűnő Potts besétál a színpad közepére, oda ahol az operénekes mindig egyedül van. Abba a színpadi magányba, ahol a dráma elejétől a végéig egyedül van. Egyedül a saját hangjával, és azzal a lelki-akusztikai térrel, amit közönségnek nevezünk. Ezt fontos itt hangsúlyoznunk, mivel Potts személyisége szempontjából döntő jelentőségű, hogy egy opera áriát énekelt. Hiszen az opera szereplői között sem színészként, sem személyként – szigorú értelemben – soha sincs kapcsolat, mivel minden szereplő nietzschei értelemben vett apollóni kicsapódása csupán a zenének.²⁵ A színész soha sem egy konkrét figurát formál meg, csupán különböző gesztusokkal, jelekkel mintegy utal rá. A színész tehát tudatos dinstanciát tart a szereptől: nincsenek könnyek; mivel nem az énekes személyes tragédiájának lehetünk tanúi, hanem nietzschei értelemben a zene dionüszoszi borzalmainak; a színész csupán oltalmaz bennünket, hogy a borzalommal (netán az erotika túláradásával) ne váljunk eggyé.

De térjünk vissza Pottshoz.

Beáll a színpad közepére.

Turandot császárkori maskarák helyett, egy mobilboltos öltönyében.

Egy igazi Don Quijote.

– Halljuk, Poul, mit szeretnél énekelni?

– Puccinit. – Válaszolja Poul, miközben a zsűri arcjátékával párhuzamosan a közönség különböző generációi is ugyanezzel a szkepszissel és kárörömmel viseltetnek.

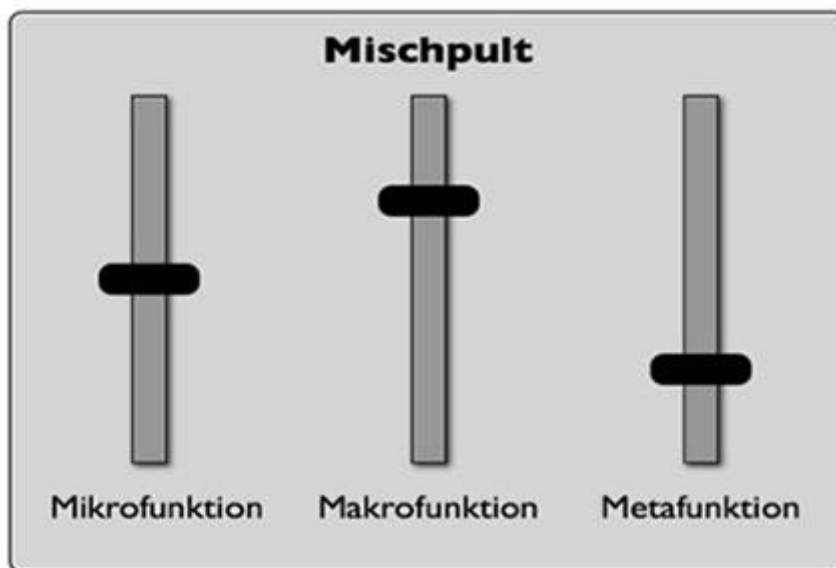
Majd elindul a zene.

Filmzene-elméleti alapstúdiumok²⁶ témája, hogy a filmzene képzeletbeli elvont keverőpultján legalább három alapvető funkció „hangerejét” lehet szabályozni (1. ábra). Az első: nyilvánvalóan a film világának természetes akusztikai környezetét szabályozza, amely elválasztja a nézőt az őt körül-

²⁵ Itt Nietzsche azon soraira gondolok, ahol ezt írja: „A görög tragédiát tehát immár úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki. A kar játéka, megszólalásai, amelyek az egész tragédiát átmegeg átszövik: alighanem e kórusrészek tekinthetők az úgynevezett dialógusok, vagyis az egész színpadi világ, a voltaképpeni dráma szülőanyjának.” (I.m. 73.)

²⁶ A filmzene narrációs technikáinak hármas tagoltságára – mint a zenetudományi berkekben konszenzuálisan elfogadott elméletre Thomas Seher szakdolgozatában akadtam, aki mindamellett, hogy gyakorló filmzeneszerző és különböző német televíziók munkatársa, egészen kiváló összefoglalást készített a filmzene lehetséges funkcióiról, melyet később könyvként is megjelentetett *Filmmusik – Analyse ihrer Funktionen* címmel. Az általam is csatolt ábrára, amelyet Wolfgang Löffler és Lars Wittershagen vezetett be a filmzenéről szóló diszkurzusba, maga Seher is hivatkozik, mi több az egyes narrációs technikákat gyakorlati példákon keresztül másodpercről-másodperce is elemzi.

vevő természetes akusztikai realitástól. A második: a szereplők, a cselekmény, a belső folyamatok zenei narrációja, a harmadik pedig az a típusú zene, amely nem pusztán részt vesz a filmbéli szituáció megjelenítésében, hanem egyszersmind interpretálja is azt, értékítéletet formál róla, elhelyezi a jelenkorban, reflektál magára a nézőre, s ebben az értelemben egyfajta metanarrációt végez.



1. ábra (Wolfgang Löffler - Lars Wittershagen, 2007)

E szempontokat is figyelembe véve, lássuk, miről és hogyan is énekel Mr. Poul Potts.

Az első „pottsméter” (kihagyhatatlan szójáték) letekerésével jön létre az a csönd, amelybe beúszik Puccini romantikus zenéje.

Meglepetésünkre az édeskés felvezetésbe egy viszonylag tiszta és magabiztos hang hasít, mégpedig azzal a felszólítással, hogy „Ne aludjék senki! Ne aludjék senki!”.

Szinte összerezzenünk.

A közönség és a zsűri kárörvendő, komikumra épített várákozása is meginog. Majd pedig ahelyett, hogy az ária partitúra szerinti átvezető része következne („Hideg szobádban, a csillagokat nézed, hogyan reszketnek szerelemtől és reménytől”) (ezt a részt mintha inkább csak a képi narráció pótolná szimbolikusan a zsűri hölgytagjának közeli felvételével), Poul hirtelen fordulattal rögtön a „refrénbe” csap, hogy minél kevesebb idő teljen el a kezdeti várákozás és a kellemes csalódás között; hogy minél radikálisabban lepleződjön le az előítéletekkel teli zsűri és közönség hübrisze. Hogy

tehát minél drámaibb módon fedje fel mindeddig rejtett zsenialitását, és sorsát:

De titkomat önmagamba zárva őrzöm. / Nevemet senki nem tudhatja meg! / Nem, nem, a te szádra lehellem majd rá nevem / Amikor majd felragyog a fény / Csókom pedig felolvasztja a csöndet / amely által enyém vagy / Oszolj hát, éjszaka! / Nyugodjatok le, csillagok! / Nyugodjatok le, csillagok! / Hajnalban győzni fogok! / Győzni fogok!

Filmzene dramaturgiai szempontból a következő megállapításokat tehetjük. Az első pottméter, a diagetikus hangzási réteg, tehát a közönség reakciója és Poul Potts, ha tetszik párbeszéde a zene és kép: egymást illusztráló viszonyában van. Az opera betét indításakor Poul átlényegül; magára ölti hang-maszkját, test nélküli lélekké változik, tehát bizonyos értelemben eltűnik a karaoke színpadáról (karaoke japánul: „üres színpad”), miközben a romantikus zene sajátossága (és filmzenei klisékké meredése) folytán a nézőben beindul a zene imaginárius belső mechanizmusa, hiszen mindannyian tudjuk, hogy a zene a kép jelenléte (a fikció) ellenére is, párhuzamosan fényképezi a valóságot. Ebbe a várakozás teli pillanatba lép be, nem Potts, hanem Potts hangja, mely ugyanebben a pillanatban egy kontrapunktikus szerkezetet hoz létre: az énekes békaperspektívából beállított fókuszai, különös már-már mikroszkópikus érdeklődéssel a Potts szabálytalan fogsorán tanyázó fogkőlerakódásra és az ezzel szembe állított szubjektív bensőség egy különleges feszültségteret teremt. Kiváltképp akkor, ha a zsűri és a közönség minden érzelmi választát, illetőleg mimikáját és könnycsatornáját a montázshoz illesztjük. Csakúgy, mint Potts premierplánba hozott, s ezzel mesterségesen felnagyított fogsorát a csókkal felolvasztott csöndhöz; a szimfonikus zene monumentalitását a közönség könnyeihez; és végül, de nem utolsó sorban: a „győzni fogok” ária legmagasabb hangjait a Potts arcáról patetikusan elszálló kamera ívén kibomló katartikus ováció hangerejéhez.

Ez azt is jelenti, hogy gyakorlatilag a képzeletbeli pottméterünk mindhárom ekvalizerét közel a maximumra tekertük: 1) a közönség ovációja, mint a természetes és őszinte eufória „kollázsa”, 2) Puccini zenéje, amely szentimentalizmusában egyesíti a hős, a zsűri és a közönség lelkiállapotát, érzéki zsenialitását, az érzéki zsenialitás megértésére való képességet. És ne feledkezzünk meg a metanarratíváról (3) sem, mely új összefüggésbe helyezte Kalaf *győzni akarását* azzal, hogy egy ének-*verseny* kontextusába helyezi.

Témánk szempontjából nyilván nem lehet elmenni amellet a megjegyzés mellett, vajon nem lett volna-e még tökéletesebb pillanat, ha Potts Wagner „A *nürnbergi mesterdalnokok*”-jából adott volna elő részletet?

És amennyire bizarr és komolytalan ez a feltevés, meglehet legalább annyira revelatív.

Potts áriája ugyanis kétségkívül nem egy rosszul kivitelezett ária. Hangtartománya átlagosnál magasabb hangokat, tenor hangkészletet igényel. De Potts csak épp annyira énekel jól, hogy a drámai hatás szempontjából ne legyen zavaró. Ez máris tesztelhető lenne, ha később magában az operában (hogy Wágnerről ne is beszéljünk) kapna szerepet, ahol természetesen azonnal feltűnne az a hiba, ami a műsor szempontjából erény: a természetesség és őszinteség.

A lehető legelőnytelenebb szögekből felvett képek mind-mind azt sulykolják, hogy a hősnő semmiféle fölösleges manír nincs. Szinte az az érzésünk, hogy ennek az áriának már semmi köze a rizsporos, anakronisztikus operákhoz, hanem itt maga az optimista ember apoteózisa játszódik le (szerencsétlen sorsból szerencsésbe való átmenet – szemben a tragédia mozgási irányával) illetőleg a pesszimisták komédiája; mindazoké, akik nem hittek az opera dogmatikájában, miszerint „minden ember művész”. – Ezt a feltételezést támasztja alá, hogy a könnyekig hatott százak, ezrek, tízezrek és milliók döntő többsége soha sem tenné be lábát egy Puccini operára. Csak-hogy nekünk éppen ezért kell feltételeznünk, hogy mégis csak valami zenén kívüli oknak köszönhető a produkció sikere, és ezen a ponton el kell szakadnunk magától az áriától, el kell szakadnunk a zenétől, Dionüszosztól, s helyette az egész „zenedráma” döntő mozzanataira és kategóriára kell rákérdeznünk.

4.

Nietzsche számára a tragédia jelenségében a legizgalmasabb tényező, úgyis mondhatnánk a leginkább leleplezendő titok a tragédia gyönyörének logikája volt. Ha egyetlen kérdést kellene feltennünk a tragédia nézőjének, az lenne: mi az alapja ennek a szadista perverziónak, ennek a gátlástalan kárörömmnek, ennek az igazságtalanság utáni nosztalgiának egy mai kifejezésekkel szólva: jóléti demokrácia szórakoztató iparában? És ahhoz, hogy Nietzsche ebben a kérdésben bármi érdemre jusson, fel kellett hagynia a tudomány, a klasszika-filológia és a művészettörténet hagyományával. Ehelyett Wagner zenéjét tanulmányozta. Azt a drámai zenét, amely immáron több akart lenni, mint a görög drámák és pásztorénekek Monteverdi féle, madrigálszerű paródiái. Nietzsche a zenei disszonancia tapasztalatán keresztül értette meg a tragédia alaphangoltságát és metafizikáját. Schopenhauer és Wagner-élményei arra vezették figyelmét, ami a tragédiákból végérvényesen elveszett: a *kardalokra*. És innen már szinte csak egyetlen lépés volt a tragédia mélystruktúrájának mint afféle lélek-antropológiai

leletnek a feltárása: „A szatírkar eleinte a dionüszoszi tömeg látomása volt – írja Nietzsche –, mint ahogy a színpad világa azután a szatírkar látomása: s e vízió elég erős ahhoz, hogy vakká és süketté tegyen minden realitást, a nézőtérén lépcsősorokban körös-körül ülő kultúremberek iránt.”²⁷

A kar tehát egy látomás-struktúra középpontja, de amely középpont mindig az egyes nézőből vetítődik a színpadra. A kar és a közönség tehát egyszerre egy és ugyanaz, miközben a kar vélekedhet másként is. A lényeg, hogy a nézőnek dolga mindig a karral és a cselekménnyel egyszerre van, míg a kar a színpadi történéseket valóságként éli meg. Ez a típusú nézői pozíció tehát eleve kizárja azt a lehetőséget, hogy bekiabáljon, és miként a mozifilmek vagy épp sorozatok múlt századi világában: megpróbálja megmenteni a főhőst. A néző a dráma cselekményéhez képest distanciát tart, a dráma esztétikai ítéletét a fikción túllépve saját imaginárius terében hozza meg.

Ezt a filozofikus szituációt borítja fel Euripidész azzal, hogy a kar szerepét háttérbe szorítja, s helyette a „nézőt viszi fel a színpadra”. Nietzsche számára ez az effektus nagyjából megfeleltethető annak a tendenciának, amely az opera alapötletéből fejlődött ki, miszerint a zenének kell utánoznia a jelenségvilágot, tehát a beszédet. Ezt nevezi esztétikai szókratizmusnak, mely az optimista ember, a műértő, és szórakozni vágyó, vagy épp kritikus („alexandriai”, „könyvtáros”, „vaksi”) ember művészte.

Mármost, ha az X-Faktor Karaoke Performansz Showt zenedrámaként fogom fel, akkor máris adódik egy lehetséges magyarázat arra, mivel magyarázható a műfaj hatás-mechanizmusa. Igen, azt hiszem a stúdió allegorikus értelemben a görög amfiteátrumok szerkezetét utánozza, még pedig azzal a fondorlatossággal, hogy a zsűri tagokból álló „Kar” mögötti közönséget „közönségként” ábrázolja. Ezzel az ősrégi tévéshow-trükkel pedig azt a hatást képes kelteni, hogy az előadott énekszám egy olyan színpadon játszódik, amely vagy a tényleges színpad végéig, vagy legfeljebb a zsűri asztaláig tart. De érzésem szerint, a karaoke show performativitásának, tehát az üres színpad megkonstruáltságának titka éppen abban rejlik, hogy a színpad határait nem lehet meghúzni a közvetített képek realitásán belül, mivel az a közvetítés, amit kapunk maga az Egész, amelynek egyes részletei csak annyiban igazak, amennyiben egy pszicho-szomatikus vakságot szimuláló beteg tüneteit igaznak vagy hamisnak tartunk. A könnyek éppannyira valódiak, mint amennyire hiperreálisak, hiszen a közönség éppúgy a „kar”, a mentorok ábrázolásán keresztül követi az eseményeket, mint a televízió nézője.

²⁷ I.m. 70.

Új értelmezésbe kerül tehát Nietzsche egykori megállapítása: a tragédia oka a kar; a színmű nem egyéb, mint a kar apollóni kicsapódása a dionüszoszi zene hatására.

A Kar szerepe csakúgy, mint a görög színművekben, idővel változik. Ha kell, háttérbe húzódik, ha kell, a főhős bizalmasát játssza. Máskor lemond róla. De a lényeg nem változik: mindig a Kar lesz az, ami garantálja, hogy ami történik, az valóság. S ha mégsem hinnénk neki, máris kérlelhetetlenül játékába von bennünket, amikor meghatódunk, amikor meghatódunk a meghatódáson.

Ez eddig rendben. De hol érjük tetten a tragédia másik legfontosabb kategóriáját, nevezetesen a *hamartiát*? Hiszen a tragédia cselekménye (praxisza) – Arisztotelésztől tudjuk – akkor fejt ki legnagyobb hatását, ha a „változás a szerencséből szerencsétlenségbe” visz, ráadásul olyasvalakit, aki egyébként önnön hibáján kívül kerül bele a szituációba.

Pongrácz Tibor fogalmi elemzéseit, ha jól értem:²⁸ a *hamartia* a sors hiányának következménye. Az antik görög tragédia oka, hogy az egyén előtt saját sorsa, életének mértéke nem hozzáférhető, elrejtett, s a sorssal való tudattalan küzdelmek játékterében az ember ezt a mértéket valahol elveszíti. A *hamartia* és Poul Potts, illetve bármely szereplő vonatkozásában az általam használt analógiára reflektálva Pongrácz Tibor a következőket állapította meg: „Kérdés, hogy ha valaki, mondjuk, vidám matrózokkal nyeri el a közönség szimpátiáját, akkor az belefér-e a drámai vonulatba? A verseny nyertese lehet-e bármilyen értelemben drámai/tragikus szereplő? Fordulhat-e a sorsa így jóból rosszba? Inkább a komédiára emlékeztet: a mobil-eladó rossz sorsából nyergel át a győztes előadó jó sorsába (Pongrácz, 2013).” – És ebben a tekintetben valóban újra kell gondolnunk a X-Factor műsorstruktúra és a tragikus karakterek viszonyát.

Poul Potts karaktere számomra egyértelműen nem tragikus, de mint minden versenyben itt is csak egy győztes lehet, az összes többi: vesztes. A győzelem és vereség kialakulásának körülményei azonban – miként azt a populáris zene termékeinek hatástörténete is igazolja – sohasem egyértelműek. Általában nem tudjuk megmagyarázni (a populáris zenetudomány is csak utólag képes rá, előre mutató prognózisokat tenni szociológiai felmérések nélkül képtelen), miként válik egy-egy dal világszlágerre, míg más, hasonló szerkezetű, témájú, vizuális imidzsű, illetve anyagi beruházású dalok nem. A döntés, a populáris zene terjesztésének módjaitól függetlenül is, mindig a közönség kezében van, s ily módon, akárcsak a Moirák kifürkészhetetlen működése, mindig meglepetésként hat a versenyből épp disz-

²⁸ Vö. Pongrácz Tibor: *Hamartia, palinódia, tragédia*. Forrás:

<http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fracpogr.html> - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

kvalifikálódott énekes számára. Az önmagát „génusznak” gondoló énekes kudarca a Karral és a közönséggel szemben metaforikus értelemben a „hamartia” tettenérése lehetne. Éppen ezért, ha mennyiségi értelemben a műsor valamennyi résztvevője szempontjából az egyetlen győztes és a több tízezer jelentkező viszonyát tekintem, feltételezhetően a „tragikus” drámai effektus volna döntő többségben. Ennek ellenére, aligha volna tartható az az álláspont, hogy az előadások alaptémája a versenyben való bentmaradás és kiesés közötti feszültség volna. Sokkal inkább reálisnak tűnik egy olyan drámaelméleti kompromisszum, miszerint az előadások és az előadásoktól elválaszthatatlan sajtó-háttér munka lényege a drámai effektusok lehető legszínesebb testre szabása az egyes versenyzők állítólagos-valós személyiségére, történetére.

A zenedráma tehát, ha fel akar nőni a lehető legnagyobb esztétikai hatáshoz, ha tehát a tragédiától akar egy hőst, akárcsak egy rabszolgát visszavásároltatni, akkor a végsőig kell fokoznia a drámai effektusait, hogy a közönségben ébresztett részvét révén minél több SMS érkezzon a vállalkozás számlájára.

Ezért is mondhatjuk, hogy az X-Factor zenedráma szereplői nem valószínűs szereplők, de nem is pusztán profit-szerzési célok fiktív közreműködői. A műsor szereplőit drámaírói alapossággal kidolgozzák, majd pedig magukra hagyják a közönség által nekik szánt végzet beteljesítésében egy valóság-show-ra emlékeztető narratívában²⁹. És épp ez a valóság-show jelleg, ami elfeledtetni velünk nézőkkel, hogy a tévéképernyőn megjelenített dal-verseny csupán játék, amelynek a valóságban nincsenek vesztesei. És ugyanez a valóság-show jelleg, amely részint abban is tetten érhető, hogy a „szereplő-gladiátorok” az amfiteátrumon kívül, a klubzenei életben, különböző road-show műsorokban is részt vesznek: elmossa a határt a hagyományos tévéorozatok és a sorozatoktól függetlenül is hivatalosan fennálló valóság között. Éppen ezért a műsor, mint a populáris zene számára megálmodott fikció egyetlen évada, egyetlen verseny ösztönművészeti háttér munkálatai olyan gigantikus (!) interpretáció-dömpinget és művé-

²⁹ Ugyancsak Pongrácz Tibor revelatív megállapítására kell előadásommal kapcsolatban röviden kitérnünk: „Ha az egész X-Factort tekintjük »műalkotásnak«, akkor az távolról valóban emlékeztet az antik tragédia agónjára, arra, hogy ez verseny, amiben igen aktív szerepet játszik a közönség (manipulált persze, de lehet, hogy az attikai is az volt). Csakhogy ez másik optikát kíván, mint az egyes opera-produkció (Pongrácz, 2013).” Ennek a feszültségnek a kibékítése érdekében próbálom az írott verzióban hangsúlyozni, hogy Kalaf áriája, mint opera produkció csupán annyiban releváns számomra, hogy egy a zenéről szóló, zenei drámai effektusokkal dolgozó, zenei vetélkedő műsor főszereplőjének megjelenítése érdekel, aki történetesen az opera-irodalom egyik legnépszerűbb áriáját énekli el, amely normális esetben magas zenei előképzettséget igényel.

szet-technológiai beruházásokat von maga után, amelyhez egyelőre legfeljebb a legmagasabb beosztású politikusok vizuális imidzse fogható.

Mit jelent mindez a könnyű zene történetére nézve?

Véleményem szerint azt, hogy a pop zene fikció-képzési eljárásai az '50-es évek Amerikájától kezdve már mindig is ilyen sémák alapján működtek. A populáris zene fogyasztása lényegében ugyanolyan áruszimbolika segítségével közvetítődött az ifjúság számára, akár Walt Disney szórakoztató parkjai vagy épp a Coca-Cola. Nem magát a terméket és annak esztétikai vagy tényleges használati értékét ábrázolja a reklám (jelen esetben az énekesek magánéletét, illetve a műsor kiemelkedően dramatikus pillanatait reprezentáló bulvár-média), hanem a termék szimbolikus értékét,³⁰ azt, hogy ami az amfiteátrumban és akörül történik, az messzemenően meghatározza azt, amit ma kortárs könnyűzenének hívunk.

A könnyűzene (populáris zene) az ezredfordulón véleményem szerint ezzel a média-fogással eljutott arra a pontra, hogy lapjait végérvényesen kiteregesse, s ezzel mintegy a kísérleti-avantgarde zenéhez hasonlóan saját performativitásának, saját intézményes szerkezetének „titkaiba” avasson be bennünket. Azért mondok „titkot”, mert a műsor készítői – lévén hogy a kamerák világát tekintve egy valóságshow-ról van szó –, már a legkevésbé sem ügyelnek arra, hogy az előadók amatőr megnyilvánulásait elleplezzék; sőt, épp ellenkezőleg, mintha minden profi produkció mögött a hétköznapi ember esendőségét, tökéletlenségét is hangsúlyozni próbálnák. Ezt a kameranyelvet definiáló alaptételt tehát megint csak a „komornyik-szemlélet”, a giccs mint műfaj egyik metaforájának kiélezése teremti meg: minden katonazsebében ott lapul a marsallbot, igen, minden ember a maga módján művész, és legyen a leghétköznapibb kisember, aki csak a zuhanyzás közben énekel, akkor is érdemes lehet a legnagyobb sztároknak járó elismerésre.³¹

³⁰ Rolf Lindner: *Das Gefühl von Freiheit und Abenteuer Ideologie und Praxis der Werbung.* / A szabadság és kaland érzete. A reklám ideológiája és gyakorlata. / Campus Verlag, 1977. 92-126. old. In: *Tömegkultúra és áruesztétika. A frankfurtiak és örökségük.* Szöveggyűjtemény. Művelődéskutató Intézet, Budapest. 1984.

³¹ Pusztán érdekességként jegyzem meg, hogy bizonyos értelemben Woody Allen sem tudott pályája vége felé ellenállni ennek a csábításnak; az a Woody Allen, aki még a hollywood-i milióban is elsősorban dialógusokból építi fel filmjeit. Rómának szeretettel c. filmjében a számos elbeszélői szál között egy olyan mikro-történetet dolgoz fel, amelynek főszereplője egy a zuhanyrózsa alatt opera áriákat éneklő olasz kétkezi munkás. Az opera rendezőt alakító Woody felfigyel a kivételes tehetségre, és azonnal beprotezsálja egy meghallgatásra. Woody Allen ironikus distanciája a mitológémmával szemben végül azonban minden kételkedőt meggyőz arról, hogy a forgatókönyv-író, rendező minden kritika nélkül kihasználta volna a Poul Potts szenzációja utáni nézőseregek naivitását. Az énekes, mivel a zuhanykabin

A vállalkozás sikerét kezdettől fogva garantálták a film- és reklámzenén, a karaoke-n és a playback előadásokon edződött tömegek milliói, akik – Marx-szal szólva – az „elidegenült munkavégzés” után, még a szabadidejüket is az elidegenülés struktúrái között töltik: másoknak képzelik magukat, mások dalait éneklük, vagy olyan előadóknak szurkolnak, akik csupán tátogva szimulálják, hogy ők is ugyanolyan tehetséges előadók, mint a pop szakma ikonja.

Nem véletlen, hogy a posztmodern populáris zenedráma éppúgy magába tudja foglalni a klasszikus zene szimulációját, amint ahogyan minden további nélkül különböző tisztítószerek reklámszignáljává is válik. És hogy a karakter-építésben ez miként jelenik meg, arra talán épp Poul Potts a legjobb példa, akinek márkája a fogsora és az, hogy mobiltelefon eladó. Alighanem az átlagember bosszúja és önigazolása lepleződik le ebben a mitológémben: az, hogy elidegenült művészvilágunkban, az „osztálytársadalom elnyomásának” következtében géniuszok garmadáit masíroznak körülöttünk – álruhában.

És most elérkezett az ő idejük!

A tehetségkutató műsor, mint összművészeti alkotás, mint a populáris művészetek kommunizmusa, mint drámai hatásokkal operáló tragikomédia a nietzschei értelemben vett opera dogmáját állítja színre, mégpedig azt, hogy minden ember művész. S ha minden ember művész, akkor nem indokolt a műalkotások monopolkapitalizmusának jelenkori kiterjedése.

Akkor a tehetségkutató műsor újraoszthatja a populáris zene javait: a közönséget. És ezzel tulajdonképpen egy olyan, ha tetszik, kritikai műfaj jön létre, amely a maga sajátosan nyílt és minden eddiginél hatékonyabb és gyorsabb pop-mítoszképző, tehát termékdifferenciáló technikáit a fennálló „hivatalos könnyű zene” bástyaival szemben határozhatja meg. Egy olyan jelenség ez, amely a youtube névtelen műkedvelőit a világhálóval összefogva a legnézettebb tévécsatornába csalja, és ezzel az amatőrök eladásából nyert profitot egy kézben centralizálja.

akusztikai, illetve pszichológiai környezete nélkül képtelen kibontakoztatni zsenialitását, végül az előadás premierére is megkapja a színpadon felállított zuhanykabinnak a díszletét, s az operában tusoló főhős áriája osztatlan sikert arat. Azt hiszem, valahogy így kell elképzelnünk minden nemzetközi szinten is populáris zenei előadót: a zenei megnyilatkozás köré épített mesterséges zuhanykabinnal, amit a szakma faktoidoknak nevez; magánmitológia-építő, tényszerű állításoknak, imidzsnek. Ezek nélkül egy megasláger megformálása pedig valóban lehet akár még erőteljesebb, vagy épp csilingelőbb is bárki fürdőszobájában, mint az ún. eredeti. (A fentiekkel kapcsolatban továbbá, a plágium elkerülése érdekében, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a giccs születésének Napóleonhoz köthetésével, és a „zsebben hordott marsallbot” hasonlatával jó évtizede találkoztam Hermann István *A giccs*. c. könyvében.)

Ettől függetlenül, az X-Factor hosszú távon csak egyvalami maradhat: az autentikus, művészi populáriszene kritikai (kvázi-avantgárd) hajtása, de mint ilyen, a maga „filozofikusságával” talán épp addig fog működni, amíg a bolygón létezik még kétdimenziós film. És ezt hangsúlyozni kell, ugyanis az „X-Factor” mint koncepció, attól a pillanattól kezdve, hogy készítői rádőbbsenek, nincsenek a zenei matária által kötött témák, továbbgyűrűzhet más műfajok irányába, s mint ilyen, az idő múlásával az élőközvetítésű, muldimenzionális zenés dráma új, jelenkori műfaját fogja feltalálni. Jobban mondva: találta fel. – Még akkor is, ha az utókor tudományos berkekben is konszenzuális elismerésére egyelőre várunk kell, hiszen ahogyan Pongrácz Tibor is véli, az X-Factor művészetfilozófiai értelemben vett kitüntettsége egyelőre csak a jelenség „felstilizálásának tűnik” (Pongrácz, 2013).

Számunka azonban, akik hiszünk a populáris kultúra vívmányainak a magas művészetekre (és magára a filozófiára) is megtermékenyítően ható erejében, már csak egy kérdés maradt, amit a műsor feltalálóihoz kell intéznünk – magunkban. Vajon mihez kezd majd e műfaj a háromdimenziós filmek egyre tökéletesedő világával? – Alighanem ez az esztétikai és technikai kihívás vár a jövő zenészeire, akik immáron nem a negyedik, a szimulákrum dimenziójának (tehát a néző-hallgató imaginárius háttérisméretei) segítségével akarnak alkotni, hanem magában a virtuálisan megjelenő térben. Egy olyan térben, amelyben a zene feladata voltaképp a görög tragédiák és a wagneri zene ellentéte lesz. Ezeknek a zeneszerzőknek immáron nem a látszatot kell majd relativizálniuk, és nem kell igazolniuk a látszatvilág mögötti metafizikai öröm tárgyának létezését sem. Ennek a zenének már nem az örök élet és a halhatatlanság bizonyosságának akaratát kell megszólaltatnia, hanem egy olyan hangzási miliőt, amelynek immáron semmilyen kapcsolata nincs a valósággal, csak a valóság és a drámai hatások szimulálásával, a nézők és hallgatók által is jóváhagyott sorsmanipulációkkal. Egy ilyen eljövendő apollóni zene talán majd arra is képes lesz, hogy észrevétlenül vezessen bennünket a valóságból az álomba, s mint ilyen, ahogyan Pascal vélte egykoron a szórakozásról, talán arra is képes lesz, hogy *észrevétlenül vezessen a halálba*.

Bibliográfia

Almási-Tóth András: *Az opera egy zárt világ. Az operai színjátszás alapproblémái.* Typotex. Bp., 2008.

Arthur C. Danto: *Történetek a művészet végéről.* Ford. Perneczky Géza. Forrás: <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm#3> – Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése.* Európa Könyvkiadó. Bp. 1986.

Helga Finer: *A posztmodern színház kamera-látása.* Forrás: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm> - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

Kenedi János (szerk.): *Film + zene = filmzene?* Zeneműkiadó. Bp., 1978.

Kómvés Sándor *A művészet intézményi elmélete.* (doktori értekezés). Forrás: http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/108605/7/Doktori_Disszertacio_Komuves_Sandor-t.pdf - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében.* Akadémiai Kiadó, Bp. 1987

Pongrácz Tibor: *Hamartia, palinódia, tragédia.* Forrás: <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fracpongr.html> - Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

Richard Shusterman: *A pragmatista esztétika.* Ford. Kollár József. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony-Budapest, 2003.

Rolf Lindner: *Das Gefühl von Freiheit und Abenteuer Ideologie und Praxis der Werbung. / A szabadság és kaland érzete. A reklám ideológiája és gyakorlata. / Campus Verlag, 1977. 92-126. old. In: Tömegkultúra és áruesztétika. A frankfurtiak és örökségük.* Szöveggyűjtemény. Művelődéskutató Intézet, Budapest. 1984.

Thomas Seher: *Die Funktionen der Filmmusik.*

Forrás: <http://www.e-filmmusik.de/medien/Funktionen-Filmmusik-Thomas-Seher.pdf>

Utolsó megtekintés: 2013.06.30.

Zofia Lissa: *Aesthetik der Filmmusik.* Forrás:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EGcmdcHtAzQJ:publikationen.ub.unifrankfurt.de/frontdoor/deliver/index/docId/13458/file/KB2_Lissa.pdf+&cd=3&hl=hu&ct=clnk&gl=hu – Utolsó megtekintés: 2013.06.30.