

Karap Zoltán  
**METAZENE – METAESZTÉTIKA?**  
**AVAGY A ZAJ SZÁZÉVES ÜZENETE**

*egy konferencia margójára...*

„A zajok változatossága végtelen. Ma, ha hozzávetőleg ezer különböző masinával rendelkezünk, ezer különféle zajt is tudunk megkülönböztetni; holnap, ha megsokszorozódnak az új gépek, képesek leszünk tíz-, húsz- vagy harmincezer különböző zaj megkülönböztetésére, nem pusztán az egyszerű imitatív módon, hanem képzeletünkkel is kombinálva azokat”<sup>1</sup> – írja Luigi Russolo 1913-ban *A zajok művészete* c. kiáltványában, majd 1937-ben John Cage az óceán másik partján már a következőket olvassa fel a zene jövőjéről: „Hiszem, hogy a zajok felhasználása a zene készítésében folytatódik, és odáig fejlődik, hogy egy elektromos eszközök által létrehozott zenéhez jutunk el, amely lehetővé teszi bármelyik és valamennyi hallható hang zenei célokra történő felhasználását.”<sup>2</sup> – Százegy esztendővel Luigi Russolo manifesztuma és ötvenkét évvel John Cage 4’33” c. művének megszületése után a Nagyerdei Almanach szerkesztősége elérkezettnek látta az időt, hogy a Debreceni Egyetem főépületében egy tudományos konferencia keretei között filozófusok, esztéták és zajzenészek közreműködésével 2014. november 15-én felidézze és megvitassa az elmúlt százegy esztendő várakozásait és szellemtörténeti fejleményeit a zaj(zene) története szempontjából. Mint a rendezvény főszervezője ezúton is szeretnék köszönetet mondani mindenekelőtt Bujalos Istvánnak, a Filozófia tanszék vezetőjének; szerkesztőtársaimnak, Péter Szabinának és Gáspár Lászlónak; az ország különböző tájairól idesereglett előadóknak, Csobó Péternek, Wilhelm Andrásnak, Ignác Ádámnak, Sörös Zsoltnak, Sepsi Lászlónak, Soós Sándornak, és végül, de nem utolsó sorban a zajperformereknek, Bass-O-Maticnak, Eoforwine-nak, valamint a Lyuhász Lyácint Bt-nek, amiért a konferencia létrejöhetett.

Külön öröm volt számomra, hogy a zeneesztétika kurzusom egykori és jelenlegi hallgatói végre más egyetemekről érkező kutatók zajérzékenységgel, illetve gondolkodói attitűdjével is szembesülhettek, annál is inkább, mert idestova öt éve küzdök magamban különféle morális, illetve módszertani dilemmákkal: miként szerettethetném meg hallgatóimmal a zenetörténet „ufóinak” műveit, és egyáltalán, mi végre?

---

<sup>1</sup> Idézi Kim Cascone *A hiba esztétikája* című esszéjében.

[http://www.balkon.hu/balkon03\\_12/12cascone.html](http://www.balkon.hu/balkon03_12/12cascone.html)

<sup>2</sup> John Cage: *A csend*. Válogatta: Wilhelm András, fordította: Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

Kezdetől fogva az esztétika tanítása melletti legalapvetőbb érvből indultam ki, abból a kantianus örökségből, miszerint szemléleti formák nélkül nincs valódi tapasztalat („autentikus befogadás”; „megértés”) – a logikán keresztül csak a logikát lehet megtapasztalni. A művészetek története és a művészet mint olyan problematikájának története azonban bizonyos mértékben azonos az emberiség kulturális és szubjektív érzéki tapasztalati formáinak történetével, azzal a talán kumulativitással, ahogyan a művészet egyre nagyobb mértékben veszi birtokba az anti-esztétikumot. Ebbe a történetbe bekapcsolódni egyet jelent a hétköznapi, praktikus valóság-tapasztalataink fejlesztésével is, és egyszersmind egyfajta örömelev gyakorlásával, hiszen az érzékelő gondolkodás és a gondolkodó érzület fejlesztése magában hordozza az élet élvezhetőségének, értelmezhetőségének, elsajátításának, és az életre való rácsodálkozás (tehát az élet csodaként való megélésének) képességét. Az esztétika órán meg kell tanítani a hallgatókat közlekedni a művek szabályrendszereiben, és egyfajta jogosítványt kell a kezükbe adni ahhoz, hogy a művészettörténet városaiban közlekedni tudjanak. Ám mivel az esztétikai tudat nem egy gépezet, hanem magának a testnek és szellemnek az irányítása, bizonyos értelemben a saját szellemü(n)kkel és testü(n)kkel való viszonyt is új meglátásba kell helyezni, ami meglehetősen *intim* feladat. Éppen ezért nagyon nehéz helyzet elé állítja a huszadik századi zenét kutató esztétát a kérdés, illetve felelősség, hogyan tanítsa meg hallgatóit a disszonancia, a zajok, a hangzavar, vagyis a nem pusztán „nem szép”, de egyenesen „kellemetlen” művészetének bizonyos mértékű elsajátítására, élvezésére.

Hogyan kelthetné fel az érdeklődést ennek irányába?

Nyilvánvalóan nem működhet érzéki úton, hiszen reflexszerűen tartjuk távol magunkat minden kellemetlen hangeseleménytől. A zajokkal szembeni társadalmi védekezésnek külön története van. Marad tehát a katedra akadémikus tekintélye és a moralizálás: az új művészet morális, kulturális jelentőségét kell feltárni. – Úgy látszik, minden érzéki tapasztalatot megelőz valamiféle etika. És utána talán bátrabban fognak, fogunk hozzákezdeni.

De mit jelent itt az etika?

Nem mást, mint a szemléleti formák bázisát, amely biztosít bennünket afelől, hogy nem üres szemléleti formákon át szenvedjük el az esztétikai öntapasztalást, de ennek az élménynek van valamiféle igazság-esemény jellege, tapasztalati élményeinknek fennmarad valamiféle „utánja”, amely segít bennünket bizonyos gyakorlati összefüggések, élethelyzetek megélésében, vagy épp kulturális dialógusokban való hasznos és proaktív részvételre ösztönöz.

Ezért mi mást is tehetnék, minthogy bizonyos értelemben vállalván a „te(le)ológia szolgáló-„lányának” örökségét, kissé anakronisztikusnak tűnő fogalmak segítségével megpróbálom feltárni az „atonális közérzeti” stílusjegyek kulturális és szubjektív jelentőségét, ezzel mintegy becsalva az olvasót (a potenciális hallgatót) a huszadik századi zene elvárásolt kastélyába? – Még akkor is, ha

tisztában vagyok velem, bizonyos művek esetében a zeneesztétikai kommentár épp az adott mű (élmény) lényegét, a tudat „ellenpólusait” képező látomások kegyelmi vagy épp pokolbéli állapotát fedi el.

### *Két zenetörténet*

Előadásom címében a következő dilemmát szerettem volna összesűríteni: *vajon a metazenei műfajok artefaktumaira, performanszaira érdemes-e a klasszikus művészetfilozófia kategóriáit applikálni az autentikus megértés során, vagy az új típusú zenei gyakorlat egyszerre új típusú tudományos, illetve kritikai nyelvezetet követel?*

A kérdés számomra korántsem magától értetődő, jóllehet első hallásra annak tűnik: új idők – új dalok – új esztétikák. A most következő rövid történeti áttekintéssel az a célom, hogy ennek a bizonyos „új esztétikának” a lehetőségeit mérlegeljem, különösképpen a XX. század egyik legmeghatározóbb zeneszerzőjének, John Cage művészetfilozófiai revelációinak kritikáján keresztül. Másképpen, kissé talán teátrálisan fogalmazva: *a nyugati zenekultúra szubjektuma számára melyek azok az érvek, amelyek a zajokat képesek hatástalanítani az apokalipszis<sup>3</sup> gépezetében, és melyek azok az érvek, szellemtörténeti tanúságtételek,*

---

<sup>3</sup> Először is elnézést szeretnék kérni a kifejezés hatásadás használatáért. Másrészt szeretném megindokolni. Nem hiszek a tudományos művészetfilozófia eszméjében. Az a művészetfilozófia, tehát műalkotásokról, esztétikai élményekről való gondolkodás, amely nem megélt matérián alapul, számomra érdektelen. A tudós esztétikai tapasztalatából per definitionem hiányzik mindaz, ami a művészetet ontológiailag megkülönbözteti más tapasztalati formáktól. Tehát nem akarok objektívnak tűnni. Annak ellenére, hogy személyesen kértem fel a zajperformereket a konferencián való részvételre, a Lyuhász Lyácint Bt. előadása során be kellett fogynom a fületem. Úgy éreztem, máskülönben szellemi és/vagy fizikai sérülést szenvednék. A mai napig restellem ezt a bizonyos értelemben vett kudarcot, másfelől mérhetetlenül hálás vagyok a szerencsének, hogy tudtommal senki sem szenvedett halláskárosodást. És még valamiért. Ezen a koncerten értettem meg először, hogy minden zenei tapasztalat számára minimum két idő-képzet lehetséges. Az egyik, amelyik eltávolít a jelenből, egyfajta láthatatlan kaput nyit a jelenlét számára és engedi az idő relativizálódását, a másik viszont az idő abszolút naturalitását szimulálja, vagyis nem lelassítja, hanem „valós időként” próbálja meg ábrázolni. Ez a típusú eljárás számomra, mint aki minden elméleti és gyakorlati kísérlete ellenére képtelen megszabadulni a funkcionális-tonális zenei izlésétől, a zene metafizikátlanságát jelenti, ami alatt nem valamiféle „Isten-kiűzetést” értek, hanem egyszerű illúziótlanságot; de nem oly módon, hogy az illúzió helyett az „objektív idő” élményét kapjuk, hanem véleményem szerint, ahhoz hasonló illúziótlanság történik, mint a három-vagy épp négydimenziós képek esetében. Baudrillard szavaival egyértelműsítve: „A kép a valóságról alkotott kétdimenziós absztrakció, amely kivon egy dimenziót a való világból, ezáltal megteremt az illúzió hatalmát. A virtualitás ellenben bevisz bennünket a képbe, újra létrehozza a háromdimenziós realista képet (amelyhez hozzáad egy negyedik dimenziót, hogy egyfajta hiperrealitás keletkezzen), ezzel megsemmisíti az illúziót (időbeli

amelyekkel szemben még az Ördög (ha tetszik Doktor Faustus) ügyvédje sem tiltakozhat helytállóan?

Kiindulási pontként a zajok genezisére vonatkozóan a következő, meglehetősen leegyszerűsített történelmi modellt szeretném előrebecsátani: kezdetben vala a kultikus összművészet, mely fokozatosan kettéválik szakrális és profán művészetre, melyet a profán művészet további osztódása követ: Művészetre és művészetekre (ezekkel a folyamatokkal korrespondálva jön létre a zenemű mint lejegyzett opus, s mint ilyen csakhamar a zenemű mint árucikk). Ezt követően a történelem dialektikus szenvedélyének engedve, mi sem természetesebb, mint a Művészet és a művészetek egységesítési törekvéseinek bekövetkezése, a művészetek kommunizmusa („Gesamtkunstwerk”), illetve a szakesztétikák autonómmá válásának eredményeként (azokkal párhuzamosan) az egyes műfajok, művészetek közötti határok „kijórtosodása”, egymásba-csapása; mígnem eljutunk a XX. század egyik legizgalmasabb fogalmához és egyszermind a művészetfilozófia emfatikus értelemben vett végéig, de legalábbis legnagyobb kihívásáig, ahol már elmélet és gyakorlat között szinte lehetetlen demarkációs vonalakat húzni: a szimulákrumig.<sup>4</sup>

---

megfelelője a »valós idő«, amely önmagába zárja az idő körét a pillanatnyiségben, tehát eltörli mind a múlt, mind a jövő illúzióját). (Baudrillard 2009, 20.) – Olvasatomban ezt a „múltat és jövőt eltörő” gesztust nyugodtan nevezhetjük egyfajta „apokaliptikus” mozzanathoz, amennyiben szellemileg és érzelmileg képtelenek vagyunk hitelesen megszabadulni az európai, keresztyén kultúrkör eszméitől. – Ezt a problematikát a legmonumentálisabb formában vélhetőleg T.W. Adorno zeneesztétikai írásai, valamint az Adorno szellemi hagyatékában és annak kulturális háttérében is otthonosan mozgó Thomas Mann *Doktor Faustus*a testesíti meg.

<sup>4</sup> Bár szinte lehetetlen egyetlen mondatban definiálni a fogalmat, Baudrillard *Simulations* c. könyvének sokat idézett mottóját érdemes felidézünk: „A szimulákrum soha nem leplezi el az igazságot – az igazság leplezi önnön hiányát. A szimulákrum igaz.” (Jean Baudrillard: *Simulations*. New York, 1983, Semiotexte. 1. o) Jozef Ceres, a kortárs soundart nemzetközileg is elismert kutatója és képviselője *Zenei szimulákrumok* c. könyvében a témával kapcsolatban kimerítő szakirodalmat és előadói listát vonultat fel, a műfaj iránt érdeklődők számára „kötelező irodalom”. Annak ellenére azonban, hogy Ceres filozófiai és mitológiai vonatkozású zene-olvasási módszereit izgalmasnak találok, legalább annyira rokonszenves az a feltételezés, hogy a középkori katedrálisok rózsablakain beszűrődő fények és az orgona zenei hangok illetve zajok alkotta hangmasszái és ritmusai, vagy épp a vokális többszólamúság mennyiben működött „zenei szimulákrumként” (zene-szimulációként) az adott kor hétköznapi zajszenyezettségéhez és népzenei környezetéhez képes. Könnyen hajlok arra a feltételezésre, hogy a mai hétköznapi fül számára „zeneinek” érzékelt többszólamúság csakis a zeneesztétikai tréningezettségünknek köszönhető, miként azt is könnyen el tudom képzelni, hogy extra mennyiségű „zajzenei tapasztalat” után a „rendeltetészerűen alkalmazott funkcionális-tonális” hangrendszer is képes zenei szimulákrumként működni. Ez utóbbira kiváló példát szolgáltatott számomra az a néhány éve látott és hallott koncert, amelyhez egy vértessacsi pajtában volt szerencsém, a Kurtág

Ezen a ponton szeretném is megfogalmazni a legfontosabb tézisem, miszerint *a szimulákrum nem egy művészettörténeti nóvum, nem egy artefaktum esztétikai minősége, hanem az esztétikai tapasztal tudat-fenomenológiai állandója (állandó lehetősége)*. Minden kornak megvan a maga szimulákruma, s ez kitűnően megmutatkozik a zenében ismeretes „disszonancia” illetve a „zaj” eseményekkel kapcsolatos reakciókban.

Tézisem igazolását két közismert hipotézis alapján kívánom demonstrálni, de oly módon, hogy megpróbálok a két feltevés egymást kizáró, mégis párhuzamos érvényességére, tehát paradox természetére is rámutatni.

1) *A zenetörténet a XX. század felől tekintve nem más, mint a „disszonancia” felszabadulásának története.*

Mármost ez a kissé romantikus elképzelés könnyen igazolható, amint a harmónia fogalmával kapcsolatos eszmetörténeti beágyazottságot akárcsak címszavakban felidézzük: „katharszisz” – a zene misztikus gyógyító hatása; Püthagorasz – avagy a „matematikával lemért” zene, illetve az azzal történő „idomítás”; Monteverdi – és a madrigalizmus (a szöveg zenével való egzakt kifejezése); a barokk zeneesztétika (a zene az isteni harmónia képmása), majd lépésről lépésre a zene túlhalad jön és rosszon, szépen és rútton, és elérkezünk a Wagner utáni bruitizmushoz, a dodekafóniához, elektronikus-és konkrét zenéhez.

Egy bizonyos embertípus kifejlődéséről is beszélhetünk: szociál-darwinista szempontból úgy jellemezhetnénk, ő az, akinek a füle mögött közvetlenül egy elme, vagy kantianusan szólva egy „ítélőerő” munkálkodik, méghozzá egy olyan elme, amely permanensen reflektál saját kritikai tevékenységére is. Ennek a történetnek a legfontosabb szellemtörténeti jellegzetessége, hogy a zenében, hangokban való gondolkodás egyre inkább felszabadul a metafizikai dogmatizmus alól. Ő a szabad gondolkodó, aki a történelem különböző korszakaiban nem vállalhatta fel expressis verbis önmagát, és aki egyre prózaibbá teszi a szimfonikus költemények világát .

2) Ezzel szemben tételezhetünk egy másik történetet is, amely szerint *a zenetörténet nem a diszharmónia és a szabad gondolkodás felszabadulásáról szól, hanem egyszerűen az „ártatlan hang”, az egyszerű „szonorikus proletár”, vagyis az ideológiamentes szabad érzékelés felszabadításáról.* Képviselőjének jellegzetessége, hogy ideális esetben úgyszólván a „füle mögött is füle van”.

Most pedig lássuk a problémát, amelyet a magam részéről szerényen csak a „XX. századi zene alapparadoxonjának” neveznék.

---

életmű egyik legmélyebben beavatott zongoristája Csalog Gábor és tanítványai jóvoltából, akik a koncert során Kurtág és Bach műveket szólaltattak meg közvetlenül egymás után.

*A művészetvilágon kívül*

Cage két nagyon fontos kijelentését szeretném idézni. Az egyik: „tiszta zenei kérdésekről nem tudok beszélni”.<sup>5</sup> A másik: „Mihelyt az ember valóban elkezd hallgatni, már nem gondolkozik semmin.” – Nyilvánvaló, hogy ez a két megállapítás legalább két problémát idéz elő. A két történet per definitionem nem lehet legitim, mivel vagy arról van szó, hogy az autentikus zenehallgatás gondolkodás a nem ártatlan hangok rejtvényéről, vagy pedig arról, hogy a „tiszta zenehallgatás” az voltaképp *nem* gondolkodás, hanem a fül mögötti fül kapuinak megnyitása.

Ismeretelméleti érveket bevonva a játékba szögezzük le máris: a tisztán zenei hang képzete azonos volna a kanti „Ding an sich” fogalmával, amely „a filozófia jelenlegi állása” szerint érzékelhetetlen<sup>6</sup> (Cage persze úgy érti: öt minőséget kellene megragadnunk hangonként: hangmagasság, hangerő, hangszín, amplitúdó, időtartam, de ez a figyelemtechnika csak bizonyos művek esetén kivitelezhető – Bach fűgái vagy épp Stockhausen hangfűrtjei ellenállnak az ilyen típusú analitikus hallgatónak). A zeneszerzési technikák, zenehallgatási módok kulturálisan öröklődnek (a népzene kutatók szívesen beszélnek „zenei anyanyelvről” is), s a legősibb mágikus hasznossági képzetek a mai napig elidegeníthetetlen velejárói a

<sup>5</sup> Az idézet pontos forrását sajnos nem találom; de kérem, higgyék el, nem saját invencióról van szó.

<sup>6</sup> Jozef Ceres könyvének bevezető fejezetében ugyancsak fontosnak tartja tisztázni a kérdést: „Jóval Edwin Prévost előtt [a *Nincs ártatlan hang* c. könyv szerzője – Megjegyzés tőlem K.Z.] Pierre Henry is kétségbe vonta a hangok ártatlanságát: »Hangjaim néha ideogrammak A hangoknak eszméről, szimbólumról kell árulkodniuk [...] műveimben nagyon gyakran szeretek pszichológiai megközelítést alkalmazni, azt akarom, hogy pszichológiai tette vagy poétikai alkotásra kerüljön sor, vagy hangszín és szín asszociációjára, a festészetre vonatkoztatva. Hangok mindenütt vannak. Nem kell szükségszerűen könyvtárból vagy múzeumból származniuk. A hangpaletta mérhetetlen gazdagsága alapján véve a hangulat meghatározója.« Sőt Henry az aszemantikus zajok létét is kétségbe vonta, számára csak szemantikus Hangok léteztek, amelyek történeteket mesélnek.” (Ceres 15.) – Olvasatomban ez volna a „zajzene” narratív, asszociatív felfogása, szemben a „szenzualista” táborral, amelynek eminens locusa Stockhausen az 1958-ban tartott amerikai egyetemi előadásai alapján írt esszéjében található: „Egy elektronikus kompozíció értékelésében általában első kritérium, hogy mennyire tartja távol magát minden hangszeres vagy másfajta hangzás-asszociációtól. Az ilyen asszociáció csak eltéríti a hallgató figyelmét a bemutatott hangzásvilág önállóságáról; mert harangra, orgonára, madarakra vagy vízcsapra emlékezteti. [...] leghelyesebb, ha az elektronikus zene csak hangzik, mint elektronikus zene, azaz, hogy lehetőség szerint csak hangokat és hangok kapcsolatát találjuk meg benne, melyek egyszerűek, minden asszociációtól mentesek, s azt a hitet keltik bennünk, hogy ilyesmit azelőtt sohasem hallottunk.” (Fábián, 202-203.) Ugyancsak a „metafizikain” felfogott, autonóm zeneművészet mellett érvel Igor Sztravinszkij is egy Robert Crafttal folytatott beszélgetésben: „Természetesen zörejek is válhatnak zenévé. De akkor ne legyen asszociatív értelmük; a zene önmagában »nem jelent« semmit.” (Fábián, 211.)

zenének. Gondolok itt pl. a „katartikus” funkcióra, s az ebből levezethető harmónia – Isten; diszharmónia – gonosz poláris ellentétpárokra, amelyeknek a hétköznapi vélekedés szerint biológiai előfeltételezettsége van. – Arról, hogy az egyes zenei hangrendszerekhez kapcsolódó affektusainknak milyen történelmi predetermináltsága van, terjedelmi okok miatt nem szeretnék külön beszélni, de mindenképp jelezni kell: Russolo vélhetőleg őszinte naivitással hitt abban, hogy a harmadik évezred küszöbén bárki számára magától értetődő képesség lehet a zajokban és zörejekben való gondolkodás; s ha tekintetbe vesszük, hogy Johann Sebastian Bachot a tiltott hangköz, a tritonus alkalmazásáért konzisztórium elé állították, majd pedig mindezt összevetjük egy mai átlagos rock koncert zajaival, akkor korántsem lehetünk pesszimisták a tekintetben, hogy dédunokáink a pszichoakusztika egészen más absztrakciós szintjeit lesznek képesek a zenei köznyelv keretein belül elsajátítani. A futuristák ennek előmozdítása érdekében meg is próbálták osztályozni a zajokat, úgy mint tompa dörrenések; sípoló-sziszegő hangok; csikorgás, súrlódás, szakítás; gurgulázó, csilingelő, csoszogó hangok; fémek, fák, kövek hangjai; emberek és állatok hangjai, de mindez kevésnek bizonyult a zajok valódi népszerűsítéséhez; talán szükség lett volna valami hasonló irodalmi háttérre, miként a romantikus zene eszméjének népszerűsítése esetében, amikor a szépirodalom legjava személyes élmények tolmácsolásával próbálta meg bevezetni a hallgatóságot a „füllel látás” birodalmába.

Ugyancsak az ősi mágikus hasznossági képzetekre megy vissza az az elképzelés, miszerint a hangszerekben szellemek lakoznak, s ezek a szellemek képesek kapcsolatba lépni a természetten túli természettel. – Ezzel szemben: az elektromos zene kísérleti terében feltárt szinuszhangok, a negyedhangok, a fehér zaj alkotta struktúra nélküli az efféle szubjektum és szubjektum közötti interszónális viszonyokat, s helyette egyfajta anonim „transzszubjektivitás” irányába tart.<sup>7</sup>

Mindezen körülmények, történelmi állandók alapján a „zenei hangot” úgy jellemezhetnénk, mint amely egyfelől alapvetően *antropomorf* – hiszen az esztétikai szubjektum érzelmi válaszai és intellektuális szemléletformái konstituálják magát a zenei értelemben kitüntetett szonorikus élményt; másfelől metafizikai referencialitású. Annál is inkább, mert a zene anyaga láthatatlan, s éppen ezért introspektív – lévén, hogy nem a vizualitás médiumában fejt ki a hatását, hanem

<sup>7</sup> „A zaj mint érzéki, esztétikai jelenség, túlmutat a szubjektumon, a megosztott entitáson, és valami olyasmi felé tart, amit transzszubjektívnek nevezhetnénk, valami felé, ami átlépi az individuum korlátait. Ez áll a robbanásszerű eksztázisra és az implozív intimitásra is. A transzszubjektív vonás összeköti egymással a rockzenét (amit általában személyesnek tartanak) az elektronikus zenével (amit pedig eltávolítónak). A zajjal a rock kimozdul abból az alapállásából, hogy valaki kifejezi az érzéseit, és jóval anonimabb státuszba kerül.” (Ajánlott olvasmány: Torben Sangild: *Three Musical Gestures – Expressionist, Introvert and Minimal Noise*.)

érzelmi (testi), illetve elvont (szellemi) térben egyaránt. Ezen „nem ártatlan” hangok konstellációja (konspirációja) eredményeként létrejöhet a zenei katarzis, amely Nietzsche kifejezésével élve nem más, mint theodícea, vagyis a lét ellenmérgeként kifőzött metafizikai vigasz. A romantikus paradigmában ez az élmény-struktúra (katarzis) kiegészül továbbá egy zseniális alkotóval, aki a hallgató füle mögötti kritikát (ítélőerőt) végső soron kellemesen tudja meglepni, úgyszólván a kor színvonala fölött állva; át tudja magát verekedni az elismerésig (később ez az elismerés, mint jövő idejű lehetőség is elegendő). A zseni az érzéki zsenialitást és az absztrakt gondolkodást harmonikusan egyesíti, s ezt az egységet az ideális hallgató (a kritikus) elemző munkája bizonyos mértékig fel tudja tárni. Mindenki dolgozik tehát a fülével és az agyával: zenét hallgatok, ergo cogito, ergo sum. (Csak zárójelben szeretném megemlíteni, ugyancsak terjedelmi okok miatt, hogy Jacques Attali könyvében külön fejezetet szentel a zenehallgatás-zeneszerzés kapitalista struktúráinak, amelyből a szerző szerint a zaj mint olyan a lehető legradikálisabban próbál meg függetlenedni.<sup>8</sup>)

Most pedig szeretném összegezni az eddigieket.

Bebizonyítottuk (legalábbis a zenével kapcsolatos közterek felidézése során úgy tűnt), tisztán zenei hang nem létezik. Ez azt jelenti, kritika alá kell vonnunk azt a kijelentést, miszerint „mihelyst elkezdünk zenét hallgatni, már nem gondolkodunk semmin”. A „fül mögötti fül” megértését célzó kérdéseim többé-kevésbé pedig ezek: Mit csinálunk, amikor már nem gondolkodunk semmin, de még létezőnk, és ráadásul zenét hallgatunk? Táncolunk? Neszelünk? Meditálunk? Esetleg a zene kinesztetikus transzformációit szemléljük színképszerű imaginációkban? Mi történik a zene gyógyító, nyugtató hatásával? Felváltja a szándékos nyugtalanság keresése? A szépség gyönyörét a rútság fölött érzett szánakozásra esetleg undorra cseréljük? Esetleg a végletekig túlzott, feldolgozhatatlan inger mennyiség okozta negatív öröme? A brutalitással, a reflexió nélküli szenvedéllyel való azonosulásra? A megbékélés és vizsgáztatás helyetti haragra? A harmónia immanens „Gondviselés-

<sup>8</sup> Attali alapintenciója szerint, a zaj és a zene művészete közötti viszony többé-kevésbé megfeleltethető a középkori karnevál és az egyházi rend közötti feszültségnek, amelynek kimerítő analizisét Brueghel Böjt és karnevál harca c. festményének interpretációján keresztül oszt meg az olvasóval. A zaj ebben a kontextusban nem más, mint a templom falain kívüli akusztikai banalitás, amelyen a zene eszméje sajátos, ritualizált erőszakot visz véghez; a káoszért felelős bűnbakot feláldozza; a zenei anyag szervezése tehát hasonlatos a társadalom szabályozásához, s a zene előállítása (a szerzői jogdíjak; hangszergyárak és a zeneipari monopóliumok stb), illetve befogadása megfeleltethető a kapitalista rend fogyasztói képleteivel, beleértve az esztétikai érték szimulákrumát, amely korántsem véletlenül piaci értékkel is felruházta az alkotásokat. Attali számára a Brueghel-festmény megjelenő körtáncosok egy új társadalmi szerveződés képzetét vetítik elénk, amelynek nincs szüksége előre előállított zenére, hanem saját maga hozza létre és szervezi akusztikai környezetét. (vö. Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis/London 1985.)



képzete” helyetti diszharmónia gonosz-képzetére? Mégiscsak a Sátánnal köt üzletet, aki lemond a harmóniáról? S következésképp magáról az emberről, ha a zenei hang három alaptulajdonságáról lemondunk, jelesül, hogy a zenei hang szükségképpen 1) metafizikai referencialitású; 2) introspektív; 3) antropomorf, tehát emberábrázoló? – Az antropomorf képzetek helyett azt mondjuk, a hang önmagát, mint hangingeret reprezentálja, sem többet, sem kevesebbet? A hang nem mutat túl tehát önmagán – nincs metafizikai referencialitása? Nincs introspektív imperatívusz benne, épp ellenkezőleg: magára a létező „külső” természetre, s annak konkrét jelenvalóságára irányítja a figyelem fókuszát? S végezetül: vajon ha a tiszta jelenlét nem egyéb, mint szorongás, félelem és rettegés, vagy kiüresedett tudat (ez meg micsoda?), beszélhetünk-e aszketikus ideálokról a diszharmónia-alapú, atonális, dodekafon, zajzenék kapcsán?

A válasz retorikai értelemben valamennyi kérdés esetében egyértelmű: *a kérdések ilyenén felvetése is már alapjaiban véti el az „új” esztétikai tapasztalat megértését, hiszen itt tudatosan, vagy tudattalanul máris átkeveredtünk a szépművészetek paradigmatis fogalmaiba, s elfelejtettük, hogy itt hivatalosan „nem gondolkodunk már semmin”.*

Csakhoggy.

A keleti filozófiai-vallási paradigmát nem ismerjük. (Nyugodtan ki merem mondani, hogy fogalmunk sincs arról, mit jelent egy tibeti számára a tibeti muzsika.) De azt tudjuk, hogy a diszsonancia-alapú zenékkal nagyon hatásosan élnek olyan vizuális művészetek, mint a színház, vagy a film, amelyben úgyszólván „nem rendeltetésszerűen” a romantikus paradigmában fixálódott reflexekre alapozván a diszsonanciát dramaturgiai funkcióként használják, vagyis nem önálló esztétikai minőségként. Ami azt is jelenti, hogy minden filmzene „rossz”, amely újrahaznosított (klasszikus, dodekafon stb.) zenét használ – feltéve, hogy nem épp ez volt a zeneszerző célja: kölcsönhatásba lépni a társművészetekkel. Jó példa lehet erre épp a már többször említett John Cage, akit saját bevallása szerint mindig is zavart, ha a hallás médiuma elvonja a figyelmét a látásról (talán épp ezért komponált modern táncművek koreográfiájára darabokat), mégis: egy horror-filmben alkalmazott Cage (saját zeneesztétikai elvei alapján) – inautentikus, vagy megengedőbben tekintve a dolgot: remake. Olyan remake, amely a hatás érdekében a néző zenei műveletlenségére apellál.

Ebből a kulturális szituációból a következő probléma exponálódik: egy alapvetően tonális meghatározottságú zenei kultúrában (mivel várhatóan az elkövetkező száz évben sem énekelnek tizenkétfokú gyermekdalokat az óvodákban) a dodekafónia és vele együtt a zaj (diszsonancia) alapú zene nem képes arra, hogy a zenei köztudat, zenei köznyelv részévé váljon (mint pl. a dúr-moll tonalitás, a szűkített vagy épp bővített akkordok), hiszen ehhez az aspektusváltáshoz radikálisan meg kellene kérdőjeleznünk a fennálló tonalitás-tudatot jellemző affektusok hegemoniáját. Egyetlen lehetséges mód létezik elméletben: az, hogy zenehallgatás

közben a semmire gondoljunk, de a gyakorlatban ez a probléma ismét csak nehezen oldható meg.

Megállapíthatjuk, hogy a *művészetvilágon kívül* a zajok ügyvédje nem kis slamasztikába került. Nehezen tud érvelni amellett, miért kellene az örök béke, vagy épp személyes fejlődés szempontjából futurista zajokat, aleatorikus „macskazenét”, vagy a környezet hangjaiból készített montázsokat hallgatni. Ugyanakkor felvillanthatja a legnépszerűbb művészet, a filmművészet Achilles-sarkát, amelynek anatómiáját ismervén bárki tökéletesen érzéketlenné (de legalábbis szuperkritikussá) válhat a horror és egyéb felszínesebb, kompozíciót nem igénylő filmzenei sémák iránt. A zajok ügyvédjének vissza kell tehát vonulni a „valóság” világából a „művészet világába”, és a zajok történelmi, esztétikai jelentőségéről kell meggyőznie a hallgatóságot. (Egy kevésbé a verbalításra alapuló politikai-és oktatásrendszerben, amelyről „Az érzékelés kapui” szerzője álmódott, talán megtehetné, hogy ehelyett meszkalint, LSD-t, vagy marihuanát biztosít a hallgatóság számára, de retorikailag ez az eljárás alighanem kivívná a „sportszerűtlenség” bélyegét.<sup>9</sup>)

<sup>9</sup> Nem értek egyet Huxley-val, de mindenképpen figyelemreméltónak tartom a felvetést: „Egy realizistikusabb, kevésbé kizárólagosan a verbalításra épülő oktatási rendszer működése esetén minden Angyal (a szót Blake-i értelemben használom) lehetőséget kapna arra, ösztönöznek, sőt, szükség esetén kényszerítenék, hogy elszakadjon addigi valóságától, hogy időnként keresztüllépjen valamilyen vegyi Kapun, és a Falon áthatolva bejusson a transzcendentális élmények világába. Ha rettenetesnek találná, kár lenne érte, de valószínűleg a hasznára válna. Ha rövid, mégis időtlen megvilágosodásban lenne részük, elérnék a célt. Bárhogyan alakulna is, talán megcsappanna az Angyal pimasz magabiztossága, amely a módszeres okoskodásból és annak tudatából fakad, hogy minden létező könyvet elolvastak.” (Aldous Huxley: *Az érzékelés kapui – Menny és pokol*. Ford. Szántai Zsolt, Galamb Zoltán, Cartaphilius Könyvkiadó, Budapest, 2008, 72.) Annak érdekében, hogy minél „update-ebb” legyek a mai szabadbölcsesték intellektuális kalandvágyából, az egyik zeneesztétika kurzusomon név nélküli beadandó dolgozatot kértem arról, miként lehetne az LSD vagy más egyéb tudatmódosító szer használata mellett érvelni a művészetfilozófia órákon. Az eredmény alapján a következőket szűrtem le: 1) valamennyi hallgató elutasította a tudatmódosító szerek használatát, illetve megkérdőjelezte a módosult tudatállapotok jelentőségét mind az esztétikai tapasztalati formák, mind pedig a személyiség „fejlődése-fejlesztése” szempontjából; 2) a művészettel kapcsolatos élményeiket két alapkategóriába sorolták, egyfelől a szórakoztató műfajokra, amelyek egyfajta lelki-szellemi „vitamin” funkciót töltenek be a hétköznapi kellemetlenségek elviselése érdekében; a másik a katartikus, „gyóntató” művészet, amely bizonyos értelemben „elszámoltatja” az Ént, ezzel mintegy megerősítve az önidentitás és a társadalmi integráció közötti érzelmi-intellektuális kapcsolatokat. Következésképp az a típusú művészeti tapasztalat, amely sem nem kellemes, sem nem „épületes”, a társadalmat szimbolizáló saját kis kísérleti csoportom számára lényegében éppoly illegitim „tudatállapot”, mint a tudatmódosító szerek segítségével előidézett kilépés a megszokott szemléleti formák világából. Márpedig, ha az avantgárdnak és egyáltalán a kísérleti művészeteknek volna egyetlen közös üzenete, akkor az valami

... és belül

A művészetvilág „kísérleti zenészenek” az eddigi nyomozásaim alapján legalább öt vád alól „kell” tisztáznia magát (azért mondom, hogy „kell”, mert úgy érzem, ezen kérdések figyelembe vétele nélkül legfeljebb szobrot állíthatunk a zajok történetének ahelyett, hogy konceptuális jellegüknél fogva engednénk magunkat kikérdezni).

A védelem állításai: 1) a zaj nem a zene tudattalanja; 2) nem a zene pornográfiája; 3) nem a gonosz lélek zenei ízlése; 4) nem reprezentatív művészet (vagyis a kor ízlése elleni lázadás, vagy nem a negatív pszichológiai és történelmi erők expresszív kifejezője); 5) nem a léleknek szóló muzsika (lélek nincs), vagyis nem antropomorf, hanem absztrakt, intellektuális.

A védelem nevében szólítom a legfontosabb tanúkat: a modern képzőművészetet, jelesül a nyugati nonfiguratív, absztrakt,<sup>10</sup> valamint a távol-keleti tájképfestészetet.

---

nagyon hasonló lenne ahhoz döntéshez, mint amit a meszkalin-meditációja alatt Huxley így jellemzett: „A művészet, azt hiszem, a kezdőknek való, vagy azoknak a zsákutcába futóknak, akik úgy állították be agyukat, hogy elégedettek legyenek az Olyanság *ersatz*ával, beérik a szimbólumokkal ahelyett, hogy megismernék azokat a dolgokat, amelyeket jelképeznek; akik megelégszenek azzal, hogy végigtanulmányoznak egy elegánsan megírt receptet ahelyett, hogy megízlelnék az ételt.” – A konzervatív (szép) művészet Huxley retorikai túlzásai alapján tehát elsősorban stilizál, vagy ahogyan Platónról tanultuk, „hamisít”. A zene művészetében lezajló valóság-hamisítás pedig a mi szempontunkból nézve, alighanem a legérdekesebb valamennyi „hamisítás” közül, hiszen itt a hamisított „eredetije” maga is láthatatlan. Valószínűleg épp ez a felszűrés hordozza magában azt az analógiát, amire a zajzene japán guruja, Masami Akita (művésznevén Merzbow) a zajok kontextusában úgy gondol, mint a zene tudattalanjára, tehát „zenei pornográfiára”. – Bár az analógia messzire vezet, érdemes lehet összevetni egy tetszőleges Akita-opus élményt Mozart Don Giovannijával, Sztravinszkij Tavaszi áldozatával és Cage Bachanália preparált zongorára c. művével. Ha szabad élnem egy kissé teátrális analógiával: ezek a szerzők és műveik mind tisztában vannak a zenei művek csillagászati értelemben vett „féreglyukaival”, de alapvető céljuk, hogy közlekedjenek a művészet és a valóság galaxisai között. Akita és egyáltalán minden radikálisan diszharmonikus és zajszerű zene célja – reményeim szerint legalábbis – a zaj „féreglyukain” át a tudat titokzatos ellenpólusán lakozó ártatlan, akusztikai természet megtapasztalása. – Cage ugyanerről egyetlen mondatban: „[...] nem akarjuk megismerni a kortárs zene veszélyeit.” (Csend, 55.)

<sup>10</sup> „Ugyanis a tárgy nélküli festészetnek miként a tonalitástól megszabadult zenének is, mely átadja magát önnön impulzusának, van affinitása a tiszta kifejezéshez; s nemcsak a kifejezendőre irányuló szignifikatív vonatkozástól függetlenül, hanem függetlenül a vele rokon, önmagát kifejező, önmagával identikus szubjektumtól is. Ez az affinitás pedig a jel és jelölt közötti törésként nyilvánul meg. S a festészetben és a zenében ilyenformán immár nem a szintetizáló Én tapogatózik kifejezés után, aki úgy tesz, mintha az alakzatban továbbra is

A konfúzió lényege, hogy a zajzene voltaképp nem más, mint „hangszín-festészet”. A gondolkodástól megszabadított látás analógiájára feltalált meditatív hallás.

A meditatív hallásra vonatkozó újabb vádak:

a) *infantilizmus* – mondatok megértése helyett morfémákba menekülő eszképzizmus (toddler-art; dada) – pszeudo-kilépés a történelemből; ráadásul a befogadó munkája nem sokban különbözik (eszkatológiai vagy kulturpesszimista értelemben) a pop, a giccs archetipikus fogyasztásától, sőt ez utóbbi fölülmúlja [http://epa.oszk.hu/02500/02548/00015/pdf/EPA02548\\_magyar\\_konyvke\\_reskedok\\_evkonyve\\_1913.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02548/00015/pdf/EPA02548_magyar_konyvke_reskedok_evkonyve_1913.pdf) az előbbit önmaga imaginárius színrevitelével, szemben a zajok dezanropomorf, analitikus hallgatásával. Éppen ezért a másik ellenérv, vád:

b) *kulinarizmus* – amely párhuzamot enged vonni a szépművészetektől elválaszthatatlan „kellemesség-problémakörével”. (Azzal a „kellemességgel”, amiről Kierkegaard egyenesen a nyílt szexus „vadjával” beszélt. – Kurz und gut: a zene – szex.)

A védelem ismét szót kér és a „művészet” rangjáról való lemondást is akceptálva:

1) új titulussal affirmálja önmagát: „hangszervező vagyok”, „sound-artist”.

Sőt: választhatja a passzív ellenállás stratégiáját is azáltal, hogy 2) vállaltan nem fogalmi művészet üz, következésképp nem közvetít semmilyen társadalmi ideológiát (legalábbis ezt hiszi), nem dolgoz ki szexuális stratégiákat a nemi szerepekre vonatkozóan (legalábbis ezt hiszi), és végezetül „anti-libiartist” (vagyis nem citátumokból épít citátum-várat).<sup>11</sup>

---

töretlenül rendelkezne önmaga és az anyag felett. Mindkét művészet a nem-szubjektív nyelv mintájává válik” [...] Ezt a nem szubjektív nyelvi mintát nevezhetjük írásnak. Az írás itt annyi, mint konstruálás, anyag-szervezés. (Theodor W. Adorno: Zene és festészet néhány relációjáról. Ford. Csobó Péter György, Vulgo, 2005/1-2. 186-195., 190.)

<sup>11</sup> Szándékosan csak lábjegyzetben térek ki rá, de a zajról értekezvén megkerülhetetlen Susan Sontag *Camp*-esszéje. Anélkül, hogy akár pro, akár contra érvelnék Sontag állításai mellett, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a zajok kulturális hermeneutikájához alighanem hozzátartozhat ez a „vád” is: a zajzenék egy fajtája minden bizonnyal „camp”. Ez pedig azt jelenti (röviden rekapitulálva Sontag okfejtését), hogy „csődöt mondott komolyság”; „játékos komolyságellenesség”; „urbanánus pastore”; „a kétnemű stílus diadala”; „olyan művészet, amely komolynak tette magát, de nem lehet komolyan venni, mert ahhoz »sok«”; „a tömegkultúra korának dandyzmusa”; „túl van a sokszorosítás keltette hányingeren” (az ipariális zajzenék egyenesen megszállottan keresik a sokszorosítás metaforáit); s végül, a számos érdekes hipotézis és megfigyelés közül még kiemelném, hogy Sontag szerint a camp-ízlés úttörői a homoszexuálisok, noha a camp több, mint homoszexuális ízlés, mégis: alapmetaforája, az „életszínház” Sontag szerint különösen alkalmas arra, hogy a

Végezetül: magasról füttyülve a művészet és valóság fenntartható integritására 3) képviselhet egyfajta provokatív, amorálisnak tetsző álláspontot is, mondván, Isten halott (a művészet esztétizálása és a valóság esztétizálása közötti határvonalakat földi hatalmi diskurzusok döntenek el. S ha mégsem, akkor panteista módon mindenben ott van: ergo a zajokban is, a diszharmóniákban is, következésképpen a gonosz nem létezik; ha mégis: a megismerő szenvedély erkölcséhez hozzátartozik a bűn heroikus megismerése is – „a keresztények gondolják csak, hogy a bűnt nem megismerni kell, hanem kerülni, azért mert nem mernek gondolkodni”. Mi több: a diszharmóniákban és zajokban való tobzódás nem bűn, sokkal inkább a görög tragédia művészetének zenei maradványa: a fájdalomban is ösgyönyörre találás képessége.

Vád: a zajok disszonanciaként való érzékelése, illetve a disszonancia disszonanciaként való érzékelése már a tonális-hangrendszer koordináta-rendszerét előfeltételezik, amelynek metafizikai posztulátumai közé tartozik a zene érzelmekre hatása, illetve a zene mint „lélekargumentum”; ráadásul, a halhatatlanság toposza alighanem a zenehallgatáshoz (a zenei befogadáshoz) köthető valamennyi művészeti ág közül a leginkább. Ettől katartikus, „öröklétbe olvasztó” és szakrális művészet (bár kétségtelen, hogy a szakralitást gyakran, ha mégoly finoman is, de beárnyékolja

homoszexuálisok helyzetének bizonyos aspektusait igazolja és kivetítse. Ugyancsak nem megválaszolva a kérdést: vajon nem lehetséges-e, hogy a camp-tól való félelemért, idegenkedésért, vagy épp a módosult tudatállapotoktól való félelemért voltaképp a társadalmi „homofóbia” a felelős? (Vajon, ha ez így volna, e sorok szerzője egy abszolút camp-kérdést vetett volna fel, egy a camp-ről szóló camp-esszé kereteiben, amelyben minden fontosnak tűnő megállapítást kénytelen volt idézőjelbe tenni, annak érdekében, hogy ne tűnjön túl komolynak? Vajon Cage – camp? Xenakis – camp? A Lyuhász Lyácint Bt. – camp?) Válasz helyett: „A camp ízlés mindennekfelett az élvezet, a méltánylás egy módja – nem ítéletalkotás” – írja Sontag, amit ha elfogadunk, azzal egyszersmind le is mondunk az esztétikai ítélet helyességéről és helytelenségéről. Ha a műalkotás eltörli a komolyság és játékoság, a valóság és művészetvilág határait, úgy értelmetlenné teszi a kurátor dilemmáját is arról, mely zenei szimulákrumokat válogassa be tárlatába. Az egyetlen meggyőző érv a zenei szimulákrum előállítására mögötti fizikai munka és e munka által szimbolizált gondolatiság lemérhetetlen „arányosságára”, „harmóniájára” apellálhat. Utolsó nyitva hagyott camp-kérdésem a camphez: ha feltételezzük, hogy létezik „tisztá camp”, és a camp a tragédia ellentéte, valamint figyelembe vesszük Nietzsche heurisztikus felfedezését, miszerint a tragédia a zene a szelleméből született, akkor vajon a camp-hez elképzelhetünk-e más zenét, mint a zajt? S ha ez így rendben, vajon a camp, az irónia, a cinizmus és a bohóc karaktere nem kerülnek-e bizonyos mértékű átfedésbe? Mindezek fényében talán nem teljesen alaptalan azt a következtetést levonni, hogy a naiv camp, a naiv zajzene és a tiszta camp, vagyis tiszta zajzene közötti különbség a megismerés iránya között van: a naiv a zenén kívüli világtól való elidegenülését akarja a zene illetve a hangszeres színház médiumában kifejezni, ezzel szemben a tisztán zenei camp már magát a zenei hallást akarja „feltranszformálni” olyan dimenziókba, amely a zenén kívüli narrativitás számára teljességgel ismeretlen, s mivel független az általánosan elfogadott zenei és elméleti „normáktól”, ezért sem nem komoly, sem nem komolytalan: határművészet.

a ritmus, a tempó tagadhatatlan erotizmusa; a tiszta hangközök közötti láthatatlan szexus, a dallamok rajzolta belső kinezmetika; a műalkotás akarása mögötti „örömelv”, illetve „halhatatlanság-ösztön”).

Visszatérve a képzőművészeti analógiához: a figuratív festészetet kétségkívül sokkal inkább jellemzi az olvasás, mint a zenét. A mozgókép időben lezajló dinamikája azonban már alkalmasabb bűvőhelynek tűnik: fluxus-partitúra, happening; performansz; hangosfilm.

Két alapkarakter követhető nyomon a „csak azért is komolyan vett zene” (vagyis a gondolkodó zene) eszméje felől: a *bohóc* és a *fenséges*.

Mármost, tisztelt esküdtszék, az előbbivel az a baj, hogy a zene csak akkor fejezhet ki humort vagy iróniát, ha valamihez képest – valamilyen referencialitásban érzékelünk valamilyen deviációt. Tehát ismét gondolkodunk, vagyis a zenén „kívül” vagyunk; ilyenkor a zaj „csupán” illusztrál.

Rizikó: hogy kétszer mondja ki ugyanazt. – Lásd, kísérleti filmek – Oskar Fischinger stb.<sup>12</sup>

A fenséges lehetősége. Épp azt a transzcendens, vagyis morális eszmék szubjektumát feltételezi, aki abban a pillanatban, hogy nem gondolkodik semmin, per definitionem képtelen szembesülni a zene fenségességével: ami marad helyette: a zajjal, az agresszióval, a negatív örömmel való *azonosulás*.<sup>13</sup> A romantikus zene, a

<sup>12</sup> Adorno: „Amint az egyik művészet utánozni kezdi a másikat, eltávolodik tőle, mivel megtagadja saját anyagának kényszerét, és a művészetek dialektikátlan folyamatának zavaros képzetében gyökerező szinkretizmussá fajul. [...] A művészetek csakis akkor konvergálnak, ha mindegyikük hűségesen követi a maga immanens elvét.”

<sup>13</sup> Lyotard természetesen messze nem értene ezzel egyet, szerinte ugyanis, „[...] amit Kant fenségesnek nevez, sokkal inkább a szintézisre való képtelenség, és nagyon is elképzelhető, hogy egy művész olyasvalamit próbál létrehozni absztrakció vagy minimal-art révén, ami ezeket a formszintéziseket meghiúsítja, és ezért meglehetősen pontosan egybevág a kanti fenséges transzcendentális lényegével. Nem látok semmiféle okot, amely ezt gátolná. (293.) [...] A szép, vagyis egy aisthesis, amely – akár a megismerésben – a világra vonatkozik, amelyben azonban mégis valami, ami a megismerést meghaladja, nevezetesen a reflexív ítélőerő, részt vesz a dologban, és az esztétikában ismét csak szerephez jut, az a rendeltetése, hogy hidat verjen. A fenséges csak annyit mond: a híd le is szakadhat, előfordul az ilyesmi.” (Pethő, 295.) – Személyes meggyőződése, hogy Lyotard téved: a romantika nem értette félre a fenséges fogalmát, ellenben Lyotard számára a fenséges esztétikai „élménye” veszi át a fenséges – művészettől független - természetének helyét, másképpen fogalmazva: míg a kanti fenséges élmény szerkezetében egy reálisan létező objektum (beleértve az akusztikai jelenségek anyagságát is) és egy morális eszme találkozik, addig a fenséges művészete szempontjából a „külső realitás” létjogosultsága maga válik másodlagossá az élményhez képest. Ezzel a gesztussal Lyotard voltaképpen támogatja azt a cage-i esztétikát is, miszerint a művészet célja a természet utánzása, annak működési módjában. – Bár kétségkívül vonzó elmélet, véleményem szerint a természet működés módja korántsem „antropomorf”, következésképp a zajzene eszméje egyszerre próbál megfelelni egy dezantropomorf és egy

barokk zene, a kora-keresztény zene, a népzene és gyakorlatilag minden metafizikusan értelmezett zene felől nézve a zene célja épp ettől a természettől, ettől a természetesnek, ördöginek tartott affektustól való *elkülönböződés*.<sup>14</sup>

### Konklúziók

A metazene esztétikai botránya a következőképpen foglalható össze: a zajokból, diszsonanciákból komponált mű csak akkor válik az esztétika tárgyává, ha a hangesemény mögött valamilyen célt tételezünk – akár a mű (a szerző által megkonstruált) operatív természetét, akár a történetfilozófiai hasznosságát. Ez a körülmény zavarba ejtően korrumpálja a szépség ama kanti fogalmát, amelyhez Cage buddhista filozófiája egészen közel került, miszerint a zene önmagáért való céltalan célszerűség; másfelől korrumpálja a metazene esztétáját, mint az ártatlan hangok apologétáját. Mármost ennek a kettősségnek a feszültségterében létrejövő epifenomént nevezem szimulákrumnak, amely érzésem szerint nem a XX. század nívója, hanem valamennyi történeti kor konstans esztétikai tudati jelensége. Olyan anyagi (artefaktuális) jelenség, amely egyszerre van jelen a megismerő tevékenységtől függetlenül (a zenei műalkotás a fizikai dimenzióban létrejövő hangesemény), másfelől absztrakt abban az értelemben, hogy a megismerő tevékenységtől függetlenül nem létezik, szubjektum és objektum közötti határ, egyszóval zaj. Ha pedig ez igaz, az azt jelenti, hogy a zaj, nem fizikai entitás, hanem az esztétikai tapasztalat tudattalanja. S mint ilyen a felszínre hozás pillanatában nem egy terápiás aktus tárgya, hanem maga a téboly. (A téboly stilizálása lehet esztétikum – de akkor az autentikus befogadás sémája a reprezentáció-esztétikai modell, tehát affektus-ábrázolás.) A tébolynak magának azonban nincs és nem is lehet esztétikája – a tudatos téboly önellentmondás, csakúgy mint a meta-zene vagy a meta-esztétika, hiszen épp arra hivatkozik, amit tagad (s itt áttévedünk a filozófia „alaptalan alap” paradoxonjához, amelynek bizonyos értelemben a konceptuális művészet a legkifejezőbb művészeti formája). Az esztétika anesztetikába fordulása a műalkotás és a valóság közötti határvonalakat törli el, de ezzel voltaképp magát az esztétikai élményt is megszünteti. Az esztétikai tapasztalat itt tisztán filozófiai gondolkodássá válik vagy „szerencsésebb esetben” látomásos utazássá. A látomásos utazás azonban a zaj absztrakt természetének megszüntetése; fenségességének „lefokozása” a képzelőerő szintjére, átlépés a látás médiumába. A zaj zárójelezése, a zajon való

---

antropomorf művészet ideáljának, mely paradox módon, a célkitűzés *absztrakt* mélystruktúrájában épp a fenségest jellemző szintézisképtelenséget tükrözi vissza.

<sup>14</sup> „A zaj összetettsége (akusztikai értelemben) túltölti a hallást és az idegrendszert, és úgy jut el hozzánk, mint amorf tömeg: felfoghatatlan, mégis izgalmas. A fenséges gyönyörét a kifürkészhetetlennel való szembesülés adja.” Torben Sangild: *Three Musical Gestures – Expressionist, Introvert and Minimal Noise* <http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2013-1/47/hangkoteszet/a-zaj-esztetikaja/3259/>

uralkodás, a zaj megnevezése: a zenei hang, az (zene)esztétikai tudat születésének pillanatai. A zaj, ahogyan Cage nevezte: nem intencionált hang; olyan hangzási milió, amely a zenehallgatás tudattalanja, de amely a figyelem fókuszába kerülve egy műalkotás részévé válik. Ennélfogva nem létezik ártatlan hang, vagyis nincs ártatlan zaj; sem ártatlan zajongó. A zenehallgatás – „bűn”. Az egyetlen logikai menedék, a csönd pedig számunka még a süket szobában sem létezik, csupán elméletben: a semmiben – ott ahol, csak a Deus Absconditus maradhat csöndben. Mindenki más, ahogyan azt Adrian Leverkühn is belátta, az ördöggel táncol, vagy neki zongorázik.<sup>15</sup>

Ez a zaj százéves üzenete, ez a zene „kopernikuszi fordulata”.

A zenében lakozó „ördög” – egy nem morálisan felfogott művészetfilozófia fülével hallgatva: a tudat ellenpólusán zajló természet maga.

## BIBLIOGRÁFIA

ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Zene és festészet néhány relációjáról*. Ford. Csobó Péter György, Vulgo, 2005/1-2. 186-195.

BAUDRILLARD, Jean: *Esztétikai illúzió és dezillúzió*. Ford. Pálfi Judit. Műcsarnok, Budapest, 2009.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulations*. New York, 1983, Semiotexte.

CAGE, John: *A csend*. Válogatta: Wilhelm András, fordította: Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

CASCONI, Kim: *A hiba esztétikája*. Ford. Kovács Balázs, Balkon, 2003/12. online: [http://www.balkon.hu/balkon03\\_12/12cascone.html](http://www.balkon.hu/balkon03_12/12cascone.html) (utolsó letöltés: 2014. nov. 1.)

---

<sup>15</sup> „... ami mellett én lándzsát szeretnék törni, az egy bizonyos nagyvonalúság a művészi morál kérdéseiben. Az ember, még a muzsikusz is, más művészetekben, úgy látszik inkább hajlandó nagyvonalúnak lenni, mint éppen a zenében. Ez nagyon megtisztelő a zenére nézve, de aggasztóan beszűkíti lehetőségeit. Mi marad vajon az egész nagy zenebonából, ha a legszigorúbb szellemi-erkölcsi mércével mérjük? Talán Bachnak néhány tiszta spektruma. Vagy talán semmi, ami hallható.” (Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllősy Klára, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 504.)



CERES, Jozef: *Zenei szimulákrumok*. Ford. Péntes Tímea. Magyar Műhely Kiadó, 2005.

HUXLEY, Aldous: *Az érzékelés kapui – Menny és pokol*. Ford. Szántai Zsolt, Galamb Zoltán, Cartaphilius Könyvkiadó, Budapest, 2008.

LYOTARD, Jean-François: *A fenségéről*. In: A posztmodern. Szerk. Pethő Bertalan, Gondolat Kiadó, 1992.

MANN, Thomas: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllősy Klára, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.

SANGILD, Torben: *A zaj esztétikája*. Ford. Sós Dóra, Spanyolnátha, 2013/1. on-line: <http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2013-1/47/hangkoteszet/a-zaj-esztetikaja/3259/> (utolsó letöltés 2014. nov. 1.)

SONTAG, Sontag: *A Campről*. In: Susan Sontag: A pusztulás képei. Európa Könyvkiadó, 1971.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Elektronikus és hangszeres zene*. In: Fábrián Imre: A XX. század zenéje. Gondolat, Budapest, 1966. 199-211.

SZTRAVINSZKIJ, Igor: *Az elektronikus zenéről*. In: Fábrián Imre: A XX. század zenéje. Gondolat, Budapest, 1966. 211-215.