

Hakim Bey

The Utopian Blues.

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

Fordította: Sándor László

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

Sokan úgy gondolják, az iszlám tiltja a zenét, de hogy ez nincs így, azt a sok áttért indiai zenész példája bizonyítja. Az iszlám mély fenntartással viszonyul minden művészethez, mert az megsokszorozza (időben és térben kiterjeszti) az embert, ahelyett, hogy az egységhez (tawhíd) közelítené, amely meghatározója az iszlám spiritualitásnak. A Próféta bírálta a világi költészetet, a realista művészetet, a zenét pedig társadalmi eseményekre, pl. esküvőkre korlátozta (muszlim társadalmakban gyakran zsidók, vagy más nem-muszlimok az ünnepi zenészek). E fenntartások nyomán alakultak ki a „helyesbített” művészeti formák: a szúfi költészet, mely

„misztikus extázissá” szublimálja a világi élvezetet; a non-figuratív képzőművészet, melyet a nyugati művészettörténet tévesen „dekoratívnak” nevez; és a szúfi zene, melynek sokszerűsége visszavezeti hallgatóját az Egységhez, misztikus állapotot idézve elő. Ám a művészet e rehabilitációja sem sokat javított a zenész státuszán. Az 1970-es évek Teheránjában a professzionális zenészek többsége az egyik dekadensebb szúfi rendhez (Száfi-Ali-Shahí) tartozott, összejöveteleiket pedig az ópiumszívásnak szentelték. Mások nagyivók voltak, vagy egyéb módon erkölcstelenek és bohémek. Ritka kivételnek számítottak a fegyelmezettebb rendekhez (mint a Nematollahijja vagy Ahli Hákk) tartozó ájtatos szúfik. Levante területén a török szúfi zene a tekkeszekből (szúfi ház) átszivárgott a kocsmákba, majd egyéb mediterrán hatásokkal keveredve a kurvákhoz, hasishoz, borhoz, és kokainhoz szóló szellemes ódáiról híres rembetika csodás műfajának adott életet.

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

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

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

Az összes fentebb bemutatott példában a zene a kultúra legmagasabb spiritualitását fejezi ki. Mivel metanyelvi (vagy metaszemantikus), a zene, a szellem hordozójaként, mindig (metaforikusan vagy szó szerint) a tiszta imagináció legmagasabb kifejezési

formája. A zenész alantasságának oka a zenében rejlő veszély: kétértelműsége, megfoghatatlansága, a tény, hogy egyszerre alantas és fenséges, más szóval, hogy élvezet.

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

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

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

Azáltal, hogy a szakmákat szakralizálja, a hierarchikus társadalom megengedheti magának, hogy viszonylag osztatlan maradjon. A zene, mivel testetlen, lehet a magas kasztok (vagy spiritualitásuk) jelképe; de mivel a testből ered (szublimálódik), a zenész (a zene eredete/eredeztetője) jelképe csak a test lehet, ezért alantas. A zene szellemi, a zenész testi. Amellett, hogy spiritualitása alacsonyrendű, a zenész mint mámor forrása is gyanús. (A kábítószeres pótolják a papok rituális mámorát, képessé téve a zenészt arra, hogy esztétikai mámort termeljen.) A zenész nem csak alacsony rendű, hanem rejtélyes is – alantas, és kívülálló. A vadonhoz való viszonya révén

hatalma a társadalomban hasonló a varázslóéhoz, a kiközösített sámánéhoz. És mégis, pont e hierarchikus társadalmak szülnék „töretlen” kultúrákat, a zenét is beleértve. Ez még a dallam „egysége” és a harmónia „kettőssége” között – a nyugati hagyományban – történt szakadás után is igaz. Figyelmet érdemel a magas-, és alacsonyrendű zene közötti kölcsönhatás: a több változatú „Nyugati szél” (The Western Wynde) mise, mely népszerű dallamon alapszik; a melizma hatása a madrigálra; a Rómít és más szúfikát ért népi hatások. Ez a „hagyomány” bekebelezi a felforgató elemet, a zenészt (a művészt általában) pedig kizárja, de ugyanakkor hatalommal ruházza fel. Példaként említhetjük Tansent, az alacsony származású zenészt, aki a művészettől mámoros moguli udvarban arisztokrata státust nyert; vagy Zeamit, az operaszerű japán nő színház nagy dramaturgját, akibe – bár a zenészek és színészek érinthetetlen kasztjából származott – 13 éves korában beleszeretett a sogún, és ezáltal rendkívüli kifinomultságra tett szert; az udvar szörnyülködésére a sogún együtt étkezett Zeamival, a nőt pedig udvari színházzá tette! A zenész számára az ihlet ereje valódi hatalommá változhat. Gondoljunk csak a török janicsárokra, a szultán elit testőrségére, akik mind a **heterodox** (borivó) Bektashi szúfi rendhez tartoztak, és akiktől a rezesbanda származik. A róluk szóló európai beszámolók – melyek mindig e katonabandák által keltett rémületről beszélnek – alapján ezek a zenészek, a szultán e kétes hírű rabszolgái, feltalálták a lélektani hadviselés egy módját, mely hírhedségüket hírnévvé változtatta. A hagyományos zene mindig kielégítő (még ha nem inspirált is), mert „töretlen”, a magas-, és alacsonyrendű hagyomány ugyanaz a „dolog”. Hindu rezesbandák, vagy Mozart – ugyanaz a világ. Mozart jelleme (mely a Leporello-típusú „szolga” szerepekben tükröződik) újra példázza a kívülállót, a cigány csodagyermeket (wunderkind), aki főurak játékszere, erősen kötődik a sörkertek és paraszttáncok alantas kultúrájához, és szereti a bohém tobzódást. A muzsikus egyfajta „groteszk” figura – engedetlen szolga, részeges, vándorló, és ragyogó tehetségű. Számára a tökéletes pillanat a fesztivál, a feje tetejére állított világ, a szaturnália, amikor szolga és gazdája egy napra szerepet cserélnek. Nincs fesztivál zenész nélkül, aki a hagyományos társadalom különálló funkcióinak és erőinek e pillanatnyi felcserélődését, a megbékélés eme eszközét irányítja. A zene az ünnepiség és ezáltal a Bahtyin által sokat emlegetett „anyagi testi elem” tökéletes jegye. A karneváli jovialitás mámorában a zene utópikus struktúra, vagy formáló erő, maga a „természeti rend”.

Másnap reggel folytatja uralmát a megszokott rend. A pusztá dialektika (ha nem maga a „Történelem”) is bizonyítja, hogy az egységes kultúra nem homogén „jó”, hiszen megosztott társadalom hozza létre. Ahol még nem jelent meg a hierarchia, ott a zene

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

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

Nem meglepő, hogy a nép inkább Telemant szerette. Ő is zseni volt (elég meghallgatni a Vízi zenét), de géniusza otthon érezte magát a töretlen hagyományban. Ha Bach az első „modern”, akkor ő az utolsó „régí”. Ha Bach gyógyít, Telemann gyógyult, eleve egész. Igenje a szent szokások igenje – persze, senki nem gondolta másként. Telemann még teljesen a szolgánk. Telemann után csak kevés zeneszerző – pl. Mendelssohn – volt ily módon „egészséges”. Nevezhetnénk pindaroszinak, sőt, megvédhetnénk az intelligencia vádja ellen.

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

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

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

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

Bloch és Benjamin azt állítja, minden műalkotás, amely megússza a giccsé válást, utópikus nyomnak nevezhető, és ez egyértelműen igaz a zenére (sőt, „igazabb”,

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

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

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

De nem a „nyugati civilizációt”, és nem is az esztétikai termék szentségét védjük itt. Azt állítjuk, hogy részt venni az árufogyasztásban a részvétel árusodásához, az esztétikai demokrácia szimulációjához vezet. Egy magasabb szintű összegezése ez a Nagy Csalónak, aki „most, az igazit” ígéri, de ehelyett csak újra elárulja a reményt. A

zene problémája mindig ugyanaz: az elidegenülés, a fogyasztó és létrehozó közötti szakadék. Annak ellenére, hogy a reprodukció technológiája lehetővé tette a források megsokszorozódását, az elidegenülés komplexusa többet nyom a latba, mint az összes utópikus kifejlésre törekvő felforgató erő. A harmadik világ (primitív és hagyományos) zenéjének felfedezése kultúrán átnyúló együttműködés, és egymás gazdagítása helyett csak kisajátításhoz és felhíguláshoz vezetett. A zeneszintézis olcsó eszközeinek elterjedése eleinte valódi népies/demokratikus lehetőségeket tartogatott, mint a dub és a rap; ám az ipar remekül ért az ilyen lázadó energiák fetisizálásához: készételek (junkfood) és lábbeli eladására használja őket!

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

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

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

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

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

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

Hogy kiszabaduljunk a büntető ellenérzés (avagy a zenei revansizmus) ördögi köréből, új megközelítésre van szükségünk; és ha megközelítésünk nem a zene, vagy a termelés történetén alapul, akkor talán egy utópikus poétikában gyökerezhet. Ilyen értelemben nem szabad bizonyos utópia-rendszer mintáját alkalmaznunk – ez csak valami elveszett jövő iránti nosztalgiába gabalyítana –, hanem magát az utópia gondolatát, vagy éppen érzését kell kiindulópontként használnunk. A zene végül is közvetlenebbül szól az érzelmekhez mint bármely más, logoszon, vagy képen átszűrt művészet. (Ez részben megmagyarázza az iszlám zene iránti bizalmatlanságát.) A művészetek közül a zene határai a legátjárhatóbbak – talán nem „univerzális nyelv”, de csak azért, mert egyáltalán nem is nyelv, legfeljebb „madárnyelv”. A zene azért

univerzálisan vonzó, mert közvetlenül kapcsolódik az utópikus érzelmhez vagy vágyhoz, s azon túl az utópikus képzelethez. Azzal, ahogy az időt és az élvezetet értelmezi, a zene „tökéletes” (unalom- és félelemmentes) kort, és „tökéletes” (megbánástól mentes) élvezetet idéz és fejez ki. A zene testetlen, mégis testből származik, és a testnek szánt – ez is utópikus vonás. Mert az utópia nem hely, de mégis, mindenekelőtt a testre vonatkozik.

Lássuk például (de nem mintaként) Fourier elképzelését arról, ahogy az operát Utópiában, vagy ahogy ő nevezte, Harmónia társadalmi színpadán játszani fogják. Mint „teljes műalkotás” az opera az érzékek és tárgyak közötti „analógiákra” és okkult megfelelésekre alapuló rendszerben egyesít zenét, szöveget, táncot, festészetet és költészetet. Eképpen, a 12 hang megfelelői a 12 szenvedély (vágyak és érzelmek), a 12 szín, az utópiai közösség, vagy Falanx 12 alapsorozata stb. E megfelelések meghangszerelése által Harmónia operái messze túltesznek majd a Civilizáció szegényes zenedrámáin szépségben, gazdagságban, ihletben, hogy a (mozgás)térről ne is beszéljünk. A harmóniai művészet hierografikus tudományát fogják alkalmazni oktatás, propaganda, szórakozás, művészi transzcendencia és erotikus beteljesülés céljára – és mindezt egyszerre. Hang, látás, hallás, minden érzéket bevonnak az opera szavakból és zenéből, értelemből és érzelemből, vagy akár tapintásból és szagokból álló komplex, multidimenzionális jelképei. Ezek a jelképek (akárcsak Brecht elképzelt „Epikus Színházában”) közvetlen morális hatással lesznek közönségre és színészekre egyaránt – Harmóniában tulajdonképpen arra törekednek, hogy a közönség tűnjön el, (potenciálisan) váljon az Opera részévé, így a néző és színész közti elválasztó tér – nevezhetjük elő-színpadnak – megtörik, átjárhatóvá válik, és végül eltűnik. Minden harmóniait megérint az Opera géniusza, ez a hieroglifák célja és „morális hatása”. (Azért tettem idézőjelbe, mert Fourier ugyanúgy gyűlölte a moralizmust, mint Nietzsche. A spirituális talán jobb szó volna.) Fourier számára a „harmonikus társulás” az Opera alkotásában és tapasztalásában az utópiai közösség szerkezetének mintája. A falanszter spontánul lesz azzá, ami az opera művészet által. Fourier tulajdonképpen újra felfedezte az ősrítust, a táncot/zenét/mesét/maszkot/áldozatot, ami a törzs a művészet alakjában, a törzs önmagáról való közös alkotása az esztétikai képzeletben. Fourier (írásaiban, de legalábbis képzeletében) begyógyította a törést, de nem úgy, hogy visszatért a múlt paradicsomi tökélyébe. Számára Harmónia tulajdonképpen nem jövőbeli, hanem potenciálisan jelenlevő állapot volt. Hitte, hogy ha egy csoport (pontosan 1620 ember) megalapít egy falansztert, és elkezd a Szennvedélyes Vonzódás szerint élni, két éven belül az egész világ megtérne. More-tól, Bacontól, Campanellától, és más utópistáktól eltérően Fourier írásait nem iróniának, kritikának, vagy sci-finek szánta,

hanem azonnali kezdetű, erőszak nélküli forradalom vázlatai voltak. Ebből a szempontból hasonlított (gyűlölt) kortársaihoz, Owenhez és St. Simonhoz, de velük ellentétben nem a vágy megszabályozása érdekelte, hanem teljes felszabadítása – és ebben Blake-hez hasonlít, vagy (követői szerint) Beethovenhez, sokkal inkább, mint bármely szocialistához, legyen az „utópikus”, vagy „tudományos”.

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

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

lehetetlensége”, és egyes emberek botfúlúsága miatt is aggódik, ám e kifogások nem abszolút értékűek; gondoljunk csak Fourier Operájára: a harmonikus társulásban a nem-zenei tehetség ugyanolyan értékes, mint a zenei. „A Zeneszerzés ezáltal megdöbbentő történet-eszméhez vezet, nyitott és ingatag történelemhez, [...] melyben a zene véghezviszi a tér és idő újra-kisajátítását.” „Ugyanakkor az egyetlen Utópia, mely nem a pesszimizmus álarca.”

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

Mi lesz ilyen körülmények között a zenész alacsony spiritualitásával? Az utópia egység, de nem egységesség, és ellentmondásokat is tartalmaz. Az utópikus vágy végtelen, még Utópiában is (vagy elsősorban ott!). És a zene mindig az utolsó lesz a fény és sötétség 70000 fátyla közül, amely elválaszt minket a természeti rendtől. A zene soha nem veszíti el szent szentségtelenségét, mindig megmaradnak benne az áldozat erőszakosságának nyomai. Hogy lehetne hát vége a bluesnak, e simogató, indigószínű, utópikus melankóliájú, őszerejű hangnak, e kissé-túl-soknak, ennek a különbségnek? Az utópiában természetesen feloldódik a zenész alacsony kasztja, de valahogy megmarad egy bizonyos érinthetetlenség, piperkőcség, büszkeség. Van egy tragédia, amit a harmóniai blues soha nem fog elpanaszolni, és ez maga a blues elvesztése, kisajátíttóságával, elidegenülésével, elárultságával, és démoni megszállottságával együtt. Ez az „utópiái minimum”, a garancia, a sine qua non – a zene a miénk. E ponton, nagyszerű dialektikus összegezésként, a töretlen és a megtört

rend egyaránt legyőzötté válik abban a pillanatban, amikor új dolog születik: az alantas utópia-blues, a Szenvedélyes Opera, a Zeneszerzés, az utópia önmagáról álmódó, és önmagára ébredő zenéje. A menny hárfásai részegek és féktelenek. „És az angyalok a kocsmajtón kopogtatnak.” (Hafiz)

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

Fordította: Sándor László