

divatja, melyhez a dzsessz is tartozik, száműzte mindazokat a rendszereket, melyeknek egyike a dzsessz is.

(1937)

(Tandori Dezső fordítása)

A ZENÉVEL KAPCSOLATOS MAGATARTÁS TÍPUSAI

Akinek elfogultság nélkül válaszolnia kellene arra a kérdésre, mi a zeneszociológia, minden bizonytalansággal feleljen nyomban: ismeretek a zenét hallgatók, mint társadalmiasodott egyének és a zene viszonyáról. Efféle ismeretek szerzéséhez a lehető legkiterjedtebb empirikus kutatás szükséges. Ez azonban akkor kezdődhetne csak el eredményesen, semmitmondó tények egymás mellé rakogatásánál csak akkor lehetne több, ha az adott problémák elméleti struktúra-váza már korábban kidolgozásra került; ha tehát a kutató tudja, mi releváns egyáltalán, és hogy miről kell ismereteket szerezni. Ehhez pedig jobban hozzásegít a specifikus kérdésfeltevés, mintsem valamiféle általános vizsgálódások a zene és társadalom viszonyáról. Én magam tehát először elméleti síkon, a zenehallgatás tipikus módozataival foglalkozom majd, a zenehallgatásával – a jelen társadalomban. Eközben persze nem lehet egyszerűen csak keresztülnézni azon, hogy mi volt korábban; ha így tennék, szétfolyna kezünk közt, ami ma jellemző. Másrészt viszont, miként a materiális szociológia más területein is, hiányoznak az összehasonlítást szolgáló, megbízható kutatási eredmények a múltból. Hiányukat a tudomány vi-

táiban gyakran arra használják fel, hogy a jelenlegi helyzet kritikájának élet elvegyék, mondván: korábban sem lehetett sokkal jobban. Minél inkább csak kész tényekre irányul a kutatás, elhanyagolva dinamikájukat – melyen át pedig azok megteremtődhetnek –, annál apologetikusabb jelleget ölt; anélkül inkább elhatalmasodik rajta az a tendencia, hogy azt az állapotot, melyet éppen vizsgál, végső állapotnak tekintse, vagyis kettős értelemben ismerje el. Ilyesféle állítások közé tartozik például, hogy leszögezik: a mechanikus tömegtermelés teremtetten meg annak lehetőségét, hogy a zene mindenkihez eljusson, s így, a statisztika törvényeinek logikája szerint, a zenehallgatás színvonala magától értetődően emelkedett. Ma itt nem akarok kitérni erre a meglehetősen áldatlan kérdéskörre: a kulturális haladásba vetett csorbitatlan hit és az elsőkélyesedés feletti kulturkonzervatív jeremiáda édestestvérek. A kérdés felelősségteljes feleletére jogosító anyag és adatok E. Suchman *Invitation to Music* (Meghívó a zenéhez) című munkájában – megjelent New Yorkban, a „Radio Research 1941” című kötetben – található. Nem sorolom fel a zenehallgatás típusainak eloszlására vonatkozó, amúgy is ismert elméleteket. Ezek csak minőségileg eligazító jellemzések, felvillan bennük valami itt-ott a zenehallgatásról, mint szociológiai mutatóról, esetleg annak tagozódásáról és meghatározóiról is egy s más. Valahányszor pedig mennyiségi jellegű megállapítások hangzanak el – ilyesmit soha nem lehet az elméleti szociológiai elemzések során elkerülni –, ezeket mindig meg kell vizsgálni előbb, mielőtt készpénznek vennénk.

Felesleges is szinte hangsúlyozni, hogy a zenehallgatás típusai sohasem fordulnak elő vegytiszta állapotban. És nyilvánvaló az is, hogy kész pré-dái az empirikus tudományok, mindenekelőtt a

pszichológia tipológiákkal szembeni általános szkepszisének. Ami ilyesfajta tipologizálás során elkerülhetetlenül keveréktípusnak bizonyul netán, valójában nem az, hanem sokkal inkább annak bizonyítéka, hogy a választott stilizálási elvet kívülről erőszakolták csak rá az anyagra, valamely módszerbeli nehézség fejeződik ki benne csupán, nem pedig az anyag jellege maga. Ennek ellenére: a típusok nem önkényes spekuláció eredményei. Kristályosodási pontok ezek, melyeket a zeneszociológia alapját képező megfontolások határoztak meg. Ha abból indulunk ki, hogy a társadalom problematikus volta és komplexitása a zenei produkció és reprodukció közötti viszony ellentmondásain, sőt, a zenehallgatás struktúráján át is kifejezésre jut, nem várhatunk egységes közeget, törés nélküli skálát a teljes és adekvát hallgatástól. Je egészen az érdektelen vagy szurrogátumszerű befogadásig; hanem arra számíthatunk sokkal inkább, hogy az ellentmondások és ellentétek a zenehallgatás és az ezzel kapcsolatban kialakult szokások jellegében, minőségében is tükröződnek. Az ellentmondásosság: a folyamatosság hiánya. Az, ami egymásnak ellentmond, egymással bizonyos távolságot is tart. A zene alapvető társadalmi problematikájára való reflektálás, valamint kiterjedt vizsgálódások és ezek sokszoros önkiigazítása: erre épül fel tipológiánk. Ha kategóriái majd empirikus kritériumokká lesznek valóban, és kellőképpen ellenőrzik őket, természetes, hogy újabb módosításra és differenciálásra szorul, főként a szórakozásból hallgatók típusánál. Minél durvább szemcséjű a szellemi jelenség, melyre a szociológia rákérdez, annál finomabbnak kell lenniük az eljárásmodoknak, hogy efféle dolgok hatását kellőképpen mérhessék. Sokkal nehezebb megérteni, miért lett éppen ez a sláger népszerű

és nem *amaz*, mintsem hogy miért tartjuk többre Bachot mint Telemant, egy Haydn-szimfóniát miért becsesebbnek, mint Stamitz valamely művét. A tipológiának az a szándéka, hogy társadalmi antagonizmusok tudatában, magából a tárgyból – jelen esetben a zenéből – kiindulva a tárgyra való reakciók diszkontinuitását elfogadhatóan csoportosítsa.

E tipológiát tehát csak ideál-típusokra kell érteni; s ebben minden tipológia közös. Átmenetekre nincs tekintettel. Ha helyesek is az alapul szolgáló elgondolások, maguk a típusok, vagy legalábbis egyes típusok, mindamelllett még plasztikusabban elkülönülhetnek egymástól, mint ahogy azt az a tudományos felfogás valószínűnek tartja, mely csoportjaikat csupán instrumentálisan vagy az empirikus anyag fogalom nélküli tagolása alapján, nem pedig a jelenségek értelme szerint hozza létre. Lehetőségnek kellene nyílnia arra, hogy az egyes típusok oly kézzelfogható jegyekkel rendelkezzenek a tipológiában, melyek alapján feltételezésük jogosultsága vagy tévedése, adott esetben a tényleges eloszlás, megállapítható lenne, – s társadalmi, illetve szociálpszichológiai korrelációk is valamelyest kideríthetőek lennének. Mégis: ahhoz, hogy valóban eredményt hozzanak ezek az empirikus vizsgálatok, támpontjuk a társadalomnak a zene dolgaihoz való viszonya kellene hogy legyen. Mert a társadalom jelenti a zénét hallgatók vagy éppenséggel nem hallgatók eleve adott gyűjtőfogalmát, míg viszont a zene objektív, strukturális adottságai határozzák meg ugyanakkor a hallgatók reakcióit. Az az alapszisztem tehát, melyre a típusok konstrukciója felépül, itt nem korlátozódhat csupán – mint merőben szubjektív irányzatú empirikus vizsgálódások esetén – az izlésre, a rokonszenvre és ellenszenvre

re, vagy akár a hallgatók szokásaira. Sokkal inkább az képezi alapját, mennyire felel meg – vagy mennyire nem felel meg – a hallgatás milyensége a hallgatnivalóénak. Feltételezzük, ennek során természetesen azt, hogy a művek valamiféle objektív struktúrát és értelmet képviselnek, ami az elemzés számára hozzáférhető, változóan helyes mértékben felfogható és értelmezhető. Típusainkkal anélkül, hogy valamiféle teljességigénnyel lépünk fel, olyan skálát szeretnénk kijelölni, melynek beosztása a teljesen adekvát zenehallgatótól – ami a magas fokon képzett hivatásos zenesz fejlett zenei tudatának felel meg – egészen az anyaggal kapcsolatos tökéletes értetlenségig vagy közömbösségig terjed –, ami egyébként korántsem jelenti a zene iránti fogékonyság hiányát. Rendszerünk azonban nem egydimenziós; különböző szempontok szerint, hol az egyik, hol a másik típus látszik majd megfelelőbbnek. Az, hogy valóban jellegzetes és jellemző reagálásmódokat gyűjtsünk össze, fontosabb, mint az osztályozás bármiféle logikus korrektsége. A kiemelkedően legfontosabb típusok jelentőségét próbáljuk körvonalazni itt.

Majdhogynem prohibitívnek mondható annak nehézsége, hogy a zene hatásának szubjektív tartalmát a legkülsőségesebb mutatókon át, tudományos biztonsággal körülhatároljuk. Ilyen irányú kísérleteink a reakcióknak legfeljebb intenzitását mérhetik fel, minőségét alig. Azok a szó szerint vett, mondhatni fiziológiai és így mérhető hatások, melyeket a zene kivált – nem egy esetben még az érverés felgyorsulásának kimutatásával is bajlódtak –, korántsem azonosíthatók a műalkotás műalkotásként keltett esztétikai élményével. A zenei introspekció már eleve fölöttébb bizonytalan eredményű lehet csak. A zenei élmény szavakba önté-

se a legtöbb embernél szinte leküzdhetetlen akadályokba ütközik, ha csak nem rendelkeznek a megfelelő műszavak ismeretével; ezenfelül a szavakkal való élménykifejezés már előre kiszűrt valami, és a primér reakciók kifejezőjeként kétszeresen is kétes értékű a megismerés számára. Ezért tehát a zenei élmények a tárgy sajátos, a magatartás leolvasását biztosító adottságait is figyelembevevő differenciálása látszik a legjobb módszernek ahhoz, hogy a zeneszociológiának azon a területén, mely az emberekkel, nem csupán magával a zenével foglalkozik, túljussunk a trivialisitásokon. Az a kérdés, mely az ilyen irányú kompetenciával oly sokszor eleve felruházott szakértő csalhatatlan biztonságu szempontjait venné vizsgálat alá, már maga is a társadalmi és az immanensen zenei problémakörbe tartozik.

Valamely szakértői társulat közös véleménye ehhez nem volna kielégítő bázis. A zenei tartalmak értelmezése a mű belső összetételének keretei között megy végbe, ugyanakkor az elmélet segítségével is, mely a művek keltette hatással foglalkozik.

Az első típust, az imént említett szakértőt tökéletesen adekvát zenehallgatás jellemzi. Ő lenne tehát az a teljesen tudatosan hallgató, akinek szándékosan semmi sem kerüli el a figyelmét, és ugyanakkor minden pillanatban számot tud vetni azzal, amit hall. Aki például, ha egy oly teljességgel feloldott és minden kézzelfogható architektónikus támpontot nélkülöző darabnak, mint Webern *Vonóstriójának* második tétele, első hallásra képes megnevezni egyes formai részeit, az, mondjuk megfelelne a típus követelményeinek. Miközben spontán követi a bonyolult szövetű zene folyamatát is, olyannyira egybe hallja az egy-
más után következőt, vagyis együtt a múlt, jelen

és jövő pillanatait, hogy belőlük értelmi összefüggést tud kikristályosítani. Az egyidejűség bonyolult jelenségeit is, mint például a komplex harmóniákat és a többszólamúságot, pontosan meg tudja különböztetni. Ezt a teljesen adekvát magatartást strukturális zenehallgatásnak* nevezhetnénk. Horizontja a konkrét zenei logika: érti, amit a maga – természetesen soha sem szó szerinti-kauzális – szükségszerűségében felfog. E logika hordozója a technika; annak, aki egyszersemind a fülével is gondolkodik, az egyes elemek, amelyeket hall, technikai szinten jelenvalók, és a technika kategóriáiban derül fény lényegében az értelmi összefüggésekre is. Napjainkban ez a típus a hivatásos zenészek körére szorítkozik, anélkül, hogy ugyanakkor ezek mindannyian eleget tennének az idevágó kritériumoknak; sok olyan előadóművész akad, aki egyenesen ellentmond ezeknek a követelményeknek. Számarányát tekintve ez a típus valószínűleg alig-alig vehető figyelembe; tulajdonképpen nem egyéb tehát, mint egy határérték erősebb meghúzása: tőle távolodnak a többi típusok. Vigyázat, nehogy a hivatásosok privilégiumát e típus kisajátítására túlbuzgón mindjárt az objektív szellem és az egyének között a polgárság kései korszakában lejátszódó társadalmi elidegenedési folyamattal magyarázzuk, s ezzel magát a típust diszkreditáljuk. Amióta csak zeneszerzők feljegyzései ránk maradtak, tudjuk, hogy a műveik teljes megértését mindig csak a magukfajtatól várták. A kompozíciók egyre növekvő bonyolultsága azonban nyilván csökkenthette a teljes kompetenciával rendelkezők számát, legalábbis az egyálta-

* e fogalom meghatározását és magyarázatát l. „Der getreue Korrepetitor“ c. munkában. Frankfurt, 1963. 39. l., folyt. (A szerző.)

lán zenét hallgatók növekvő táborához viszonyítva.

Aki azonban minden zenehallgatóból szakértőt akarna faragni, a jelenleg uralkodó társadalmi felteteleket tekintve nem járna el humánusan, és mindenképpen utópista lenne. Az a kényszer ugyanis, melyet a mű integráns alakja a hallgatóra gyakorol, nemcsak annak természetével, helyzetével és nem-hivatásos zenei képzettségével nem egyeztethető össze, hanem személyes szabadságával sem. Így jön létre a szakértő-hallgató típusától eltérő zeneértő hallgató kategóriája. Ő is többet hall, mint az adott zenei pillanatot csupán; spontán módon összefüggéseket állapít meg, megalapozottan ítél, nem csupán presztízs-kategóriák vagy izlésbeli önkény alapján. De már nincs, vagy legalábbis nincs teljesen tudatában a mű technikai és strukturális implikációjának. Olyasféléképpen érti a zenét, ahogy valaki a saját anyanyelvét érti, még ha nyelvtanáról vagy mondattanáról semmit vagy csak keveset tud is; öntudatlan birtokában van tehát a zene belső logikájának. Erre a típusra gondolunk, amikor muzikális emberről beszélünk, feltéve persze, hogy ezen a közvetlen, értelmes zenehallgatást értjük még, és nem annyit csupán, hogy valaki „kedveli” a zenét. Efféle muzikalitás történetileg a zenei kultúra bizonyos homogenitását kívánja meg: ezenfelül az állapotok néminemű zárt egységét, legalábbis a műalkotásokra reagáló csoportokban. Valami hasonló jelenségnek lehetünk tanúi még a tizenkilencedik században is, udvari és arisztokrata körökben. Még Chopin is, panaszkodva bár egyik levelében a felsőbb körök dekoncentrált életformája miatt, elismerte, hogy rendelkeznek bizonyos valódi hozzáéréssel, míg a polgárságnak szemére vetette, hogy az viszont ezzel ellentétben csak a bámulatra méltó

~~cirkuszi mutatványokat~~ – ma így mondanánk: a show-t – értékeli. Proust alakjai közt is feltűnnek olyanok, akik ebbe a típusba sorolhatók: Guermandes-ék szféráiban, mint például Charlus báró. Feltehető, hogy a jó zeneértő hallgatók száma, megint csak a zenehallgatók általánosan növekvő számához viszonyítva, a társadalom feltartóztathatatlanul előretörő polgárosodásával, a csere és a teljesítmény elvének diadalával egyre csökken, és végül a típus megszűnésével fenyeget. A tipológia szélső értékei szerinti polarizáció körvonalai rajzolódnak ki: szándéka szerint manapság valaki vagy mindent ért, vagy semmit. Bűnös ebben természetesen a nem-hivatásosak zenei kezdeményező-készségének hanyatlása, a tömegkommunikációs eszközök és a gépi reprodukálás hatására. Leginkább ott élhet tovább az amatőr, ahol egy arisztokratikus társadalomnak legalábbis a maradványai fennmaradtak még, mint például Bécsben. A polgárság alacsonyabb rétegeiben ma már aligha található meg ez a típus, kivéve talán „polémikus” különcöket, akik viszont már-már szakértőnek számítanak inkább; s itt kell megjegyezni: a szakértőkkel korábban a jó zeneértő hallgatóság sokkal jobban szót értett, mint manapság az úgynevezett műveltek a zene élvonalával.

Szociológiailag e típus örökét egy harmadik, a tulajdonképpeni polgári réteg vette át, mely az ~~opera- és hangversenyközönség javarészt teszi.~~ kulturált hallgatóságnak vagy akár a kulturált fogvasztónak is nevezhetjük e réteget. Az ide tartozó ember sok zenét hallgat, adott esetben kielégíthetetlen, jól tájékozott, hanglemezt gyűjt. A zenét mint a kulturális javak egyikét tiszteli, gyakran mint olyasvalamit, amit saját társadalmi érvényesülése érdekében kell ismernie, ez az attitűd a komoly elkötelezettség érzésétől a legvulgári-

sabb sznobizmusig terjedhet. Itt a zenéhez való spontán és közvetlen viszonyt a strukturális együttélést az anyaggal az helyettesíti, hogy az e tipushoz tartozók lehetőleg minél több zenéi ismeretet hordanak össze, nevezetesen életrajzi adatokat és az előadók érdemeit, amiről aztán órák hosszát semmitmondóan el lehet társalogni. Ez a típus egyébként igen gyakran a szakirodalom komoly ismeretével is rendelkezik, de olyan módon, hogy dúdolja az ismert és szüntelenül ismételt zene művek témáit, s a hallott zenét azon nyomban azonosítja. A kompozíció kibontakozása – közböbs, a hallgatás struktúrája – atomisztikus: ez a típus bizonyos meghatározott mozzanatokra les, úgynevezett szép dallamokra, grandiózus pillanatokra. Viszonyát a zenéhez egészében véve valamiféle fétisszerűség jellemzi.* A konzumálható termékek elismertségének mértéke szerint konzumál. A fogyasztás öröme, az ő nyelvén szólva: „az, amit a zene ad neki”, nagyobb annál az örömnél, amit a vele szemben követeléssel fellépő zene maga műalkotás formájában okozni képes. Egy vagy két nemzedékkel korábban ez a típus wagneriánusként büszkélkedett általában; ma – inkább szidja Wagnert. Ha például egy hegedűművész hangversenyére megy el, az érdekli, amit a hegedűs tónusának nevez –, és még jó, ha nem a hegedű maga; az énekessel kapcsolatban a hangja; a zongoristát hallva alkalmilag a zongora hangolása. Ő az, aki értékeli, amit értékelni kell; a méltatás embere. Az egyetlen, amit ez a típus mindennek előtt igényel, az exorbitáns, mondhatni mérhető teljesítmény, tehát valamiféle nyaktörő virtuozitás, egészen a show-eszmény jegyében.

* vö. A zene fétiskaraktere és a hallgatás regressziója, 239. l. (A szerző.)

A technika imponál neki, öncélként – az eszköz; és ezzel nem áll messze a manapság szelvében-hosszában elterjedt tömeg-hallgatás gyakorlatától. Ugyanakkor viselkedése idegenkedés a tömegtől, elutasító elit-allűr. Társadalmi helye a felső és a jómódú nagypolgárság, esetleg némi átmenetekkel a kispolgárság felé; ideológiája többnyire reakciós, kultúrkonzervatív. Majdnem minden esetben ellenséges az exponáltan új zenével szemközt; mert azzal bizonyítjuk legjobban érték-konzerváló és egyben – majdhogynem pallossal – diszkrimináló színvonalunkat, ha együtt mennydörgünk az állítólagos örült vacakság ellen. Konformizmus, konvencionálizmus jellemzi társadalmilag e típust. Számát tekintve, még olyan nagy zenei hagyományokkal rendelkező országokban is, mint Németország vagy Ausztria, ez a csoport sem tehető különösebben nagyra, még ha észrevehetően több képviselővel rendelkezik is, mint a második. Azonban kulcsfontosságú csoport. Messzemenően döntő szava van a hivatalos zenében. Nemcsak a nagy koncertirodák és operaházak törzsbérlői toborzódnak soraiból, nemcsak azok, akik a Salzburg- és Bayreuth-szerű ünnepek színhelyére zarándokolnak, hanem – és ez a legfontosabb – azok a grémiumok is, melyek a zenei programokat és műsorterveket kialakítják, mindennek előtt a filharmóniai hangversenyek amerikai bizottsági hölgyei. Ők irányítják ezt az eldologiasodott izlést, mely – teljességgel jogtalanul – magasabb rendűnek érzi magát a kulturális ipari izlésnél. A kulturális javaknak egyre nagyobb mennyisége válik e típus képviselőinek kezén a manipulált konzumálás árucikkévé.

Idé csatlakozna a következő típus, melyet szintén nem a hallott zene sajátos adottságaihoz való

viszonya, hanem a tárgytól eltávolodott, messze-
menően önállósult mentalitása vezérel: az emo-
cionális hallgató típusa. Viszonya a zenéhez ke-
vésbé merev és közvetett, mint a kulturális fo-
gyasztóé, ugyanakkor más szempontból még
messzebb jár a művek lényegétől: a zenehallgatás
az ilyen ember számára lényegében és egyébként
elfojtott vagy a civilizáció normái által fékezett
ösztönmegnyilvánulások kiváltója, sokszor vala-
miféle irracionális érzetnek forrása; az önfenn-
tartás racionális futószalagjához könyörtelenül
odakényszerített szubjektumnak már csupán en-
nek segítségével nyílik lehetőség arra, hogy vala-
mít érezzen. Igen gyakran ezen felül nincs is
semmi közelebbi dolga a konkrétan hallott zene
mibenlétével: a „kiváltó” funkció a fontos, melyet
az betölt. A hallgatás a specifikus érzékelési ener-
giák törvénye szerint történik: az ember fényt ér-
zékkel, ha a szemére ütnek. Ez a típus mindenek-
előtt olyasfajta szembeszökően érzelmi telítettsé-
gű zenére tart igényt, mint Csajkovszkijé, köny-
nyen és szívesen sírva fakad. A kultúra-konsumá-
lók kategóriájával igen széles átmenetet képez ez
a típus: hiszen azok fegyvertárából sem igen hi-
ányzik a valódi zene érzelmi értékére való hivat-
kozás. Az emocionális hallgató – talán éppen a
zenei kultúra respektusának ígézetében – Német-
országban kevésbé elterjedt típus, mint az angol-
szász államokban, ahol a civilizációs nyomás erő-
sebb, és inkább kikényszeríti az ellenőrizhetetlen
belső érzelmi világba való félrevonulást; valamint
a technikai fejlődésben elmaradt országokban is
komoly szerepet játszik... Ez a típus mind zenei-
leg, mind egész habitusát tekintve naiv, vagy
legalábbis azzal büszkélkedik. Reakciójának köz-
vetlensége olykor valamiféle dacos elzárkózással,
váksággal jár együtt magát a dolgot illetően, mely-

re reagál. Semmit nem akar tudni, és ezért már
eleve könnyen kormányozható. A zenei kulturális
ipar belekalkulálja terveibe; Németországban és
Ausztriában például a harmincas évek eleje óta a
szintetikus népdal műfajával. Társadalmilag ez a
típus nehezen jellemezhető. Alkalmasint elvitatha-
tatlan tőle némi érzelmi melegség; lehet, hogy va-
lóban kevésbé megkérgesedett és önelégült, mint a
kulturális fogyasztó, bár az uralkodóvá lett izlés
társadalmi ranglétráján annál alacsonyabb fokon
helyezkedik el. De ehhez a zenehallgató tipushoz
jöcskán begyepesedett, csak foglalkozásuknak élő
emberek is tartoznak, az ominózus „tired business-
man”* prototípusai, akik e mindennapi életükre
nézve semmiféle következménnyel nem járó terüle-
ten próbálkoznak kompenzációt keresni mindazért,
amiről egyébként le kell mondaniok. – E típusba
sorolhatók mindazok, akiket bármiféle zenei kép-
szerű asszociációkra ösztönöz, le egészen a zenei
élmény folytán ébren álmódó, réveteg fantasztáig;
s legalábbis rokon típusú a szó szoros értelmében
érzékeny zeneélvező, aki kulinális gyönyörrel izlelget
egy-egy izolált hangzásingert. Néha gyűjtődény-
nek használják a zenét, melybe önnön, a pszicho-
analízis teóriája szerint „szabadon áradó”, szoron-
gást keltő érzelmeiket beleönthetik, néha pedig ép-
pen a zenével való azonosulás által jutnak olyan ér-
zésekhöz, melyek saját magukból egyébként hiá-
nyoznak. Ezeket az igen nehéz részletkérdéseket
éppúgy meg kellene vizsgálni, mint ahogyan a
hallgatás keltette érzelmek valóságát vagy kép-
zelt jellegét, nagy a valószínűsége, hogy a kettő
nem válik el élesen egymástól. Hogy a zenei rea-
gálásmód különbségeihez az egész személyiséget
megillető, végül pedig szociológiai differenciálá-

* fáradt üzletember.

sok is kapcsolandók-e, egyelőre eldöntetlen. Gyanítható mindenestre, hogy a hivatalos zenei kultúra előregyártott ideológiája, az intellektus-ellenesség komoly hatást tesz az érzelm vezette hallgatókra.

A tudatos zenehallgatást összetévesztik valamilyen hideg, külsődleges reagálásmóddal. Az érzelm vezette típus makacsul ellenáll minden olyan igyekezetnek, mely őt a strukturális zenehallgatásra akarná rávezetni – s ez az ellenállása talán még hevesebb, mint a kulturális konzumálóé, aki műveltsége kedvéért végül erre is késznek mutatkozik. Valójában az adekvát hallgatás nem képzelhető el effektív birtokbavétel nélkül. Csakhogy ott magát a műalkotást veszi birtokába a befogadó szubjektum; és a reá való koncentrációból abszorbeálja mintegy a pszichikai energiát; míg az emocionális hallgató számára a zene eszköz, saját ösztönéletének kiszolgálására. Nem mond le önmagáról a műalkotás kedvéért, amely ezért a gesztusáért érzellemmel jutalmazná, hanem a tárgy funkcióját alakítja át oly módon, hogy merő projekciós közeg legyen.

Az érzelm vezette hallgatóval merőben ellentétes típus is kialakult, legalábbis Németországban; ez ahelyett, hogy a zenében keresne menekülést az érzelmek civilizáció szabta tilalma, a mimetikus tabu elől, inkább magáévá teszi azt, s egyenesen saját magatartásmódjának normájává emeli. E típus ideálja egyfajta statikus zenehallgatás.* Megveti a hivatalos zenei életet, mivel az véleménye szerint kilúgozott és látszat jellegű csupán; de ahelyett, hogy túllépne rajta, hátrafelé lép, olyan korzakokba menekül, melyekről azt hiheti, védve

* vö. Th. W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/Main, 1964. 182. l., folyt. (A szerző.)

voltak még a dolgok uralkodó árjellegétől, az eldologiasodástól. Merevségével ugyanannak az eldologiasodásnak* adózik, mellyel szembeszáll. E lényegében reaktív típust ressentiment-hallgatóknak* nevezhetnénk. Ide tartoznak azok a Bachrajongók, akikkel szemben egy ízben Bachot már védelmembe vettem; még inkább azok, akiknek szeszélye a Bach előtti zene Németországban; egészen a legutóbbi időkig a Jugendbewegung majd minden híve ennek a magatartásformának az igézetében állott. A ressentiment-hallgató, aki a zenei élet mechanizmusa elleni tiltakozása révén látszólag nonkonformista, többnyire rendszerekkel és közösségekkel szimpatizál, még hozzá: öncélúan, s elfogadja azok minden társadalompszichológiai és politikai konzekvenciáját. Erről tanúskodnak a merev szektásságot, kitörni készülő dühöt sugárzó arcok, melyeket az úgynevezett Bach-órákon vagy esti zenéken láthatunk. Saját maguk külön szférájában, akár még az aktív zenélés terén is: iskoláztak, megy minden, mint a karikacsapás; csak éppen minden meg van toldva és el van torzítva valamilyen világnézettel. E típus inadekvát jellege abban áll, hogy számára egész zenei szférák kiesnek, melyek tudomásulvétele pedig nélkülözhetetlen. E típus képviselőinek tudatát előre megformálja már az őket tömörítő szövetségek valamely célkitűzése – többnyire velejéig reakciós ideológiák függvényeként*, s a mindenáron való historizmus. A művek szelleméhez való hűség, melyet a zenei showman polgári ideáljával helyeznek szembe, öncélúvá lesz; fáradásuk nem is annyira arra irányul, hogy a művek szellemét adekvát módon visszaadják és felfogják, sokkal inkább azon örködnek buzgón, nehogy egy jottányit is változhasson az, amit

* ellenézés.

– eléggé vitatható módon – elmúlt idők előadási gyakorlatának vélnek. Míg az emocionális hallgatás a giccs, a ressentiment hallgatás a hamis szigor irányába visz el, mely nem tesz egyebet, mint hogy az egyén önálló érzélemvilágát valamely közösség védőszárnyainak jelszavával nyomja el. E típus képviselői egy időben muzsikuskoknak nevezték magukat; s csak a romantikaellenesre hangolt rendszer hatására mondtak le erről a névről. Pszichanalitikai szempontból azonban végtelenül jellemző rájuk ez a név, annak kisajátítása éppen, ami ellen fordulnak. A név tehát – ambivalenciát takart. Amit a ressentiment-hallgatók akarnak, nemcsak hogy ellentéte a muzsikusságnak, hanem indítatója is minden ilyesfajta képzet elleni leghevesebb averzióból következik. A ressentiment-hallgató legbensőbb szándéka tehát nem egyéb, mint hogy a mimetikus impulzus ősrégi civilizációs tabuját* valósítsa meg a művészetben magában, mely éppen ilyen impulzusból táplálkozik. Ki akarja irtani maradéktalanul mindazt, ami nem veti alá magát valamiféle szilárd és állandó rendnek, ami vagáns jellegű, szabados, és aminek utolsó, sivár kis nyomai már csak rubatókban és szólista-mutatványokban jelentkeznek. Akárcsak nemrég a koncentrációs táborokban: most már a zenében is jaj a cigányoknak, csupán az operett területét engedélyezik számukra, mintegy rezervátumként. A ressentiment-hallgató számára a szubjektivitás, az érzelmi kifejezés a lehető legmesszebbmenően egyértelmű a promiszkuitással, és ennek még a gondolatát sem tudja elviselni. Ennek ellenére – ahogy ezt Bergson a *Deux sources*-ban (A tudomány és a vallás két forrása) megállapítja – olyan erős a vágy valami-

* vö. Max Horkheimer–Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, 1947. 212. l., folyt. (A szerző.)

féle nyílt társadalom iránt, melynek lecsapódása a művészet, hogy még a leghevesebb gyűlölet sem merészkedik odáig, hogy a művészetet teljességgel felszámolja. Mi lehet a kompromisszum? Minden mimézistől megtisztított, némileg csírámentes művészet; ami pedig képtelenség. De éppen ennek a képtelenségnek az ideálja a ressentiment-hallgatók feltéve őrzött-ápolat titka. E típus feltűnően érzékeny, még a maga választotta irodalmon belüli minőségi differenciák iránt is; uniformizáló ideológiája elkorcsosította az árnyalatok iránti érzékenységet. Egyáltalán: puritán gyanakvással tekint mindenre, ami differenciált. A ressentiment-hallgatók társadalmi elterjedtsége nehezen körvonalazható; jól szervezeten, aktív propagandatevékenységgel, a zenepedagógiára a lehető legnagyobb hatást gyakorolva ez a csoport is kulcspozíciót foglal el: a múzsai elv megtestesítője. Nem ismeretes azonban, hogy szervezetein túlmenően rendelkezik-e számottevő erővel. A magatartásmód mazochizmusa, melynek lényege nem egyéb, mint, hogy önmagának szüntelenül megtilt valamit, önmaga létének szükségyszerű feltételeként mutat a kollektív kényszer tényére. Efféle kényszer, mint a hallgató típus determinánsa, valamelyest bensőségebben ugyan, ott is hathat, ahol a tényleges zenehallgatás szituációja, mint a rádió esetében oly gyakran, izolált. Efféle összefüggések azonban sokkal bonyolultabbak annál, semhogy egyszerűen a szervezetekhez való tartozás és a zenei izlés korrelációja által fényt lehetne deríteni rájuk.

E típus teljes társadalmi értelmezése még mind a mai napig hiányzik, irányát meg kell határozni. Javarészt a kispolgárság felsőbb rétegeiből toborzódik; a kispolgárságból, melynek szeme előtt a társadalmi lecsúszás réme lebegett. Évtizedek óta függőségük egyre inkább visszaveti e réteg tagjait

abban, hogy kifelé aktív, befolyást gyakorló erővé, s ezzel együtt benső lényükben fejlett egyénekké válhassanak. Ez akadályozza őket a magas rendű zene befogadásában is, aminek útja pedig – nemcsak Beethoven óta! – eleve csak az egyéniség és annak szabadságán át vezethet. Ez a réteg azonban, a polgári világ közepette bekövetkező proletarizálódásától való régi félelmében kitart a társadalmi emelkedettség ideológiája mellett, konokul ragaszkodik az elit-gondolathoz, az úgynevezett „belső értékekhez”.* E réteg tudatát és a zenéhez való viszonyát társadalmi helyzete és ideológiája közt feszülő konfliktusa határozza meg. E konfliktust pedig úgy oldja fel, hogy sajátmagával és másokkal el akarja hitetni: éppen az a kollektivitás, melyre ítéltezt, s melyben önmaga elvesztésétől retteg, az individuációnál magasabb rendű, a létezéssel eleve együtt járó, értelmes, humánus és ki tudja még mi minden. Segíti őket ebben, hogy az individuális létet megelőző állapotot ahogyan ezt a „muzsikások” szintetikus zenéje és az úgynevezett barokk zene is javarészt szuggerálja, odamesterkedik saját kollektivizálódásuknak az individuális lét megszűnté utáni valódi állapotának helyébe. Azt képzelik ugyanis, hogy ily módon helyzetüknek valamiféle szentség és romlatlanság belengte auráját biztosíthatják. A belső értékek ideológiájában létrejövő hamisítás szerint a kikényszerített regresszió valami jobbá lesz, mint az, ami számukra elérhetetlen; formálisan hasonló az eset a fasiszta manipulációhoz, mely az atomizált egyénekből álló kényszerkollektívát valamiféle természetadta, kapitalizmus előtti közösség jegyeivel ékesítette fel.

Ujabbban a ressentiment-típus folyóirat-irodalmá-

* Jürgen Habermas stb.: Student und Politik. Neuwied, 1961. 171. l., folyt. (A szerző.)

ban a dzsessz-szel foglalkozó cikkekkel is találkozhatunk. Míg a dzsesszt e körökben hosszú ideig a lehető legsúlyosabb gyanú övezte mint bomlasztó hatású elemet, most egyre több rokonszenv fordul felé, mely minden bizonnyal összefügg azzal a ténnyel, hogy a dzsesszt Amerikában már régóta domesztikálták, s hogy ez Németországban is megtörténjen, idő kérdése csupán. A dzsessz-szakértő és a dzsessz-rajongó típusa – a kettő közt nincs akkora különbség, ahogyan azt a dzsessz-szakértők szívesen látnák – rokon a ressentiment-hallgatókkal, mégpedig a „befogadott eretnokség” habitusa által, vagyis a társadalmilag megtört és mindjárt ártalmatlanná is vált tiltakozásában a hivatalos kultúra ellen, a zenei spontaneitás igényében, vagyis olyasmire való vágyakozásában, ami szembeszegül az előírt mindig-ugyanannak – és végül szektás hajlamaiban kivált Németország az a hely, ahol a dzsessznek mindenkor leghaladóbbnak tisztelt alakjáról ejtett egyetlen kritikai élű szót a műfaj legbensőbb hívei mindjárt a hozzá nem értés hitvány és rosszindulatú gesztusának tartanak. A dzsessz-hallgató osztozik a ressentiment-típussal a klasszikus-romantikus zene ideálja elleni áverzióban is: ugyanakkor mentes az askétikus-szakrális gesztustól. Mert éppen a mimetikus elemekre büszke nagyon, s természetesen „standard devices”-szé* – sablonizálta azokat. E típus is – persze, nem mindig – adekvát módon érti választott tárgyát, ugyanakkor van benne valami a reaktív jelleg mindenkori korlátoltságából. A kulturális hókus-z-pókusz elleni jogos ellenszenvé következtében az esztétikai magatartás normáit legszívesebben valamiféle technizált-sportszerű értékrendszerrel helyettesíténé. Önmagát félreismerve bátornak és

* szabványos jelmondattá.

avantgarde jellegűnek mutatkozik, pedig legszélsőségesebb kicsapongásait is már több mint ötven év óta felülmúlja és következetes formában hozza létre a komoly zene. Másrészt a dzsessz legdöntőbb mozzanataiban, mint a kibővített-impresszionista hangzatvilág és a szimplán-standardizált formák, a lehető legszűkebb kör foglya maradt. A metrum vitathatatlan uralma, melynek mindenfajta szinkópa-művészet engedelmessé válni köteles; a képtelenség, hogy a zenét valódi értelemben dinamikusnak, szabadon kibontakozó folyamatként képzelje el – mindez a tekintélyhez kötöttség jellemvonását vési e típus szellemi profiljába. E jelleg persze adott esetben leginkább freudi értelemben véve oidipuszinak tekinthető: lázadás az apa ellen – amiben eleve ott a készség a meghunyászkodásra. Társadalmi tudatát tekintve ez a típus számos esetben haladó; fő előfordulási területe: a fiatal nemezdek, amit a teenager-business persze támogat és kizsákmányol. A tiltakozás sosem hosszú életű, inkább a részvételre való készség az, ami sokakban később is megmarad. A dzsessz-hallgatók tábora önmagán belül sem egységes, mindegyik csoport buzgón ápolja a maga külön változatait. Azok, akik technikai szempontból a leginkább hozzáértők, becsmérlően nevezik Elvis Presley üvöltő derishadát hüligrán kamaszoknak. Hogy aztán a különféle produkciókat, melyek közül ki az egyikre, ki a másikra esküszik, csakugyan „világok” válassztják-e el, ezt alapos zenei elemzéssel kellene megvizsgálni. Mert még azok is, akik kétségbeesett erőfeszítéssel mindent megtesznek, hogy a véleményük szerinti tiszta dzsesszt megóvják konvencionális becsstelenített rokonától, kénytelenek végül kommerciális együttesek vezetőit is olykor-olykor a szívükbe fogadni. A dzsessz már az esetek túlnyomó többségében az alapanyagát képező sláger

által is eleve a kommersz zenéhez kötődik. Arculatához hozzátartozik az is, hogy – dilettáns módon – képtelen a zenéről zenei fogalmakban számot adni – olyasféle tehetetlenség ez, mely hiába próbálja önmagát azáltal igazolni, hogy a dzsessz rendellenességeinek titkát nehéz pontosan rögzíteni; mikor a komolyzene már régóta megtalálta a lehetőséget hasonlíthatatlanul finomabb árnyalati ingadozások kottairásos rögzítésére. A szentesített zenei kultúrától való elidegenedés e típus esetében művészet előtti barbarizmusba esik vissza, mely hiábavalóan igyekszik önmagát ősi érzések spontán előtöréseként reklámozni. Ez a típus is elég szerény számú képviselővel rendelkezik, egyelőre még akkor is, ha vezetőinek nyáj-kiséretét hozzászámítjuk, Németországban azonban várható, hogy egyre növekedni fog, sőt lehet, hogy nincs messze az az idő sem, amikor a ressentiment-hallgató típussal összeolvad.

– Mennyiségileg valamennyi típus közül a legjelentősebb azoké, akik a zenét szórakozásként hallgatják csupán, és semmi mást nem jelent számukra. Ha csupán statisztikus kritériumok szerint ítélnénk, s nem néznénk az egyes típusok társadalmi súlyát és a zenei életben játszott szerepét, valamint a dologhoz való hozzáállás különféleségét, azt mondhatnánk: ez a szórakozótípus egyeduralkodó. Sőt, még ilyesfajta minősítés alapján is feletkérdéses, vajon túlsúlya nem teszi-e feleslegessé a szociológia számára a rajta valamelyest is túllépő, részletekbe menő tipológiát. Csak akkor kerül más megvilágításba a kérdés, ha a zenét nem pusztán másért való létében, társadalmi funkciójában, hanem magánvalóságában is vizsgáljuk, s végül kiderítjük, hogy a zene mai társadalmi problematikája társadalmiasodásának látzatával függ össze. A szórakozni vágyó zenehall-

gató típusára méretezték az egész kulturális ipart: akár úgy, hogy ez utóbbi alkalmazkodik, ideológiájának nagyon is megfelelően, a szórakozó réteghez, akár pedig oly módon, hogy maga teremti meg vagy éppen csalogatja elő e réteget. Talán helytelen is az izolált kérdésfeltevés, melyiküké az elsőbbség: mindkettő a társadalom adott állapotának funkciója, a társadalomé, melybe termelés és fogyasztás egyképp belefoglalódik. Társadalmilag a szórakozásból hallgató típus egyfajta nivellált egység-ideológia sokszor megfigyelt, de mindig csak a szubjektív tudatra vonatkoztatható jelenségével áll korrelációban. Vizsgálatot érdemelne, vajon azok a differenciák, melyeket időközben ebben az ideológiában kimutattak, a szórakozásból hallgatók esetében is megmutatkoznak-e. Feltevés csupán, de meg lehet kockáztatni: miszerint az alsó réteg minden különösebb racionalizáló törekvés nélkül megelégszik a merő szórakozással, míg a felsőbb idealisztikusan szellemi és kultúrává pofozza, s eszerint „válogat”. A fölöttébb elterjedt szórakoztató zene igen jól kifejezi ideológia és tényleges hallgatás eme kompromisszumát. A szórakozó-típus tulajdonképpen már csirájában megtalálható a kultúrafogyasztók körében, méghozzá a hallgatás tárgyához való specifikus kapcsolat hiánya révén; az ilyen ember számára a zene nem értelmi összefüggést jelent, csupán ingerforrást. Az érzelmi-színezetű és a sportszerű zenehallgatás elemei is beletámaszkodnak a dologba. Mindezt azonban egy szintre nivellálja a szórakoztató komfortul szolgáló zene iránti igény. E típus legszélsőségesebb képviselői alkalmasint már a zene atomisztikus ingereit sem képesek izlelni – egyáltalán, az alig tud már valami megfogható értelemben élvezetet szerezni a számukra. Ez a hallgatás-típus, szerkezetét tekint-

ve, a dohányzáshoz hasonlít. Jellemzője: hogy a rádiókészülék kikapcsolása kellemetlenebb érzést vált ki, mint amilyen örömet okoz – bármily csekélyet is – ha szól. Hogy ez a csoport – melynek tagjai, ahogy mondani szokás, rádiózenét permeteztetnek magukra, anélkül, hogy valójában odafigyelnének – mekkora, nem ismeretes; fényt vet mindazonáltal a helyzet egészére. Önkéntelenül is a narkotikumok iránti szenvedély jut az ember eszébe. A narkomániás magatartásnak megvannak az alapvető társadalmi összetevői; a lehetséges reagálásformák egyike ez az atomizálódásra, mely, ahogy a szociológusok megállapították, a társadalom hálójának sűrűsödésével együtt jár. A narkotikum-élvező egyképp elintézi a társadalmi nyomás és saját magányosságának problémáját azáltal, hogy a maga módján önállóan létező és magától értetődő valaminek fogja fel a dolgot: „hagyjatok békén” – ez a jelszava, ebből építi fel illuzorikus magánvilágát, melyben azt hiszi, végre önmaga lehet. Ahogy azonban a szélsőséges szórakozóból hallgató típusnak az anyaghoz való teljes kapcsolatlansága sejteti, ez a magánvilág is üres marad, absztrakt és bizonytalan. Ahol ez a magatartás radikalizálódik, ahol mesterséges kis paradicsomok alakulnak, mint például a hasis-élvezőké, ez mindig csak hatalmas tabuk megsértése által történhet. Ugyanakkor a narkotikum iránti szenvedély tendenciája szinte együtt születik mindenfajta „társadalmi szerződéssel”, és nem lehet csak úgy egyszerűen visszaszorítani. E konfliktusból erednek mindazok a magatartássémák, melyek szerint a narkotikum iránti igény valamilyen tompított módon kielégíthető, anélkül azonban, hogy ez az egyén munkaerőcsését vagy szociabilitását túlságosan befolyásolná: erről van szó a társadalomnak az alkohol élvezetét illető

enyhén szólva toleráns magatartása, s a dohányzás szociális szentesítése esetében.

A zenemánia hasonló értelmű a szórakozásból hallgatók jelentős részénél. Kapcsolódik az amúgy is affektív töltésű technikához. A dolog kompromisszum jellegét nem lehetne semmi máson úgy érzékeltetni, mint annak a hallgatónak a magatartásán, aki bekapcsolja a rádiót, és közben dolgozik. Ezt a dekoncentrált tartást a szórakozni vágyók típusa már történelmileg régóta előkészítette, és ilyen jellegű hallgatásra való anyag is messzemenően kiszolgálja a lehetőséget.

A szórakozás céljából hallgatók roppant száma igazolja azt a feltevést, hogy típusuk az amerikai társadalomtudomány által felállított hirhedt „miscellaneous”-ból tevődik össze. Vagyis eredetét tekintve valószínűleg nagyon heterogén az, ami itt közös nevezőre kerül. Igen széles skálát állíthatunk fel: kezdve azon a típuson, aki csak úgy tud dolgozni, ha a rádió halkán szól, azon át, aki az időt akarja agyonütni és egyedüllétét elüzi a zenehallgatással, mely legalább valamiféle együttlét illúzióját kelti, az egyveleg- és operett-kedvelőkön, valamint a zenét kikapcsolódás eszközeként felhasználókon át egészen azokig a nem kis számban levő kétségtelenül muzikális egyénekig, akik azonban nem rendelkeztek lehetőséggel, hogy zenét tanulhassanak munkájuk és beosztásuk pedig megfosztja őket a zene eredetiben való élvezetétől, raktári áruval kell hogy beérjék. Vidéken úgynevezett népi zenészek körében gyakran találkozunk ilyen emberekkel. A szórakozó-típus képviselői azonban javarészt eltökélten passzívak, és heves ellenállást tanúsítanak azzal az erőfeszítéssel szemben, melyet a valódi műalkotások megkövetelnek tőlük. Bécsben például évtizedek óta érkeznek a rádióhoz levelek, melyekben e csoporthoz

tartozók tiltakoznak az általuk – borzalmas kifejezés! – opusz-zenének nevezett művek sugárzása ellen, és a „kromatikus” zene – értsd: harmonika – buzgóbb támogatását követelik. Míg a kultúra-konzumáló az orrát fintorgatja, ha könnyűzenét hall, a szórakozni vágyó hallgatóval éppen az a baj, hogy színvonalát soha nem lehet eléggé mélyre helyezni. Tudatosan – sőt, öntudatosan –, low-brow*-réteg ez, mely középszerűségéből erényt csinál. Vagyis: visszafizeti a kölcsönt a zenekultúrának a bűnért, melyet az társadalmilag magára vett azzal, hogy kizárta önmagából e réteget. A hallgatás legsajátosabb jellemzői itt: szétszórtság és dekoncentráció, amit csak néha-néha tör meg egy pillanatra valamiféle odafigyelés – egy-egy részlet felismerése. A hallgatásnak ezt a struktúráját alkalmasint laboratóriumi vizsgálat tárgyává lehetne tenni; primitívségének mérésére a program-analizátor lenne a legmegfelelőbb eszköz. Nehéz dolog viszont a szórakozásból hallgatók típusát társadalmilag bárhova is pontosabban besorolni. Németországban a tulajdonképpeni művelt réteg, legalábbis saját ideológiája szerint, eleve elkülöníti magát e típustól, anélkül persze, hogy bizonyítást nyert volna: az e réteghez tartozók többsége valóban olyan nagyon más-képpen hallgatja-e a zenét. Az amerikaiaknak nincsenek ilyen fajta gátlásaik. Európában is fellazulnak majd. A szórakozás kedvéért hallgatók közt bizonyos szociális differenciálódás várható kedvenc darabjaik alapján. Igy például a fiatalokúak a dzsessz-kultuszon túl mindenekelőtt a klage-reket kedvelhetik, a vidéki lakosság javarésze a népzene, mellyel elárasztják. Az amerikai Radio Research arra a kísértetiesen hátborzongató ered-

* alacsony szintű

ményre jutott, hogy a kulturális ipar által előállított szintetikus cowboy- és Hill Billy-zenét különösképpen olyan vidékeken kedvelik, ahol ma is élnek még cowboyok és Hill Billy-k. – A szórakozni vágyó hallgató csak a rádió, a film és a televízió, tehát a tömegkommunikációs eszközök összefüggésében írható le adekvát módon. Pszichológiailag jellemzője: a gyenge En; rádiótársaságok stúdióvendégeként lelkesen tapsol a megfelelő fényjelzésre. Ugyanolyan távol áll attól, hogy bármit is kritizáljon, mint ahogy az egész dologért az esztét megerőltesse. Csak azzal szemben szkeptikus, ami esetleg önvizsgálatra kényszerítene; kész arra is, hogy elismerje vevői besorolását; esküszik rá, hogy a társadalom képe csakugyan olyan, ahogy a képes újságok címlapjáról felé vigyorog. Anélkül, hogy a típusnak meghatározott politikai profilja lenne, nemcsak zeneileg, minden más téren is konformista módon beleilleszkedik az adott rendszerbe, fő az, hogy ez az ő fogyasztói színvonalát ne befolyásolja, ne csorbítsa nyíltan.

7 Szólni kellene végül még a zene iránt közönyösekről. Azokról, akik zenei érzékkel nem rendelkeznek, vagy szemben állnak a zenével, ha egyáltalán mind egy típusba sorolhatók. Esetükben nem arról van szó, amit a polgári konvenció állít, hogy tudniillik természeti adottság hiánya az egész, hanem kora gyerekkorukban átélt folyamatokról. Hipotézisként hadd fogalmazzuk meg: azoknál, akik ehhez a tipushoz tartoznak, annak idején valamiféle brutálisan fellépő autoritás súlyos defektusokat okozhatott. Különösen szigorú apák gyerekei gyakran még a kottaolvasást sem képesek elsajátítani – ami egyébként az emberhez méltó zenei műveltség alapvető előfeltétele manapság. E típus körében gyakran önmagukat messze túlértékelő, betegesen realista felfogású

egyénekkel is találkozhatunk, különösen az egyébként rendkívüli technikai érzékkel rendelkező emberek esetében figyeltem meg igen gyakran e jelenséget. Ugyanakkor azonban az sem lenne meglepő, ha e típus képviselői között találnánk a polgári kultúr csoportba tartozók közül azokat, akik műveltségbeli előjogaik és gazdasági helyzetük révén felszabadultak, válaszul mintegy az elembertelenedésre, s ugyanakkor – annak megerősítéseként. Hogy a zenénkivüliség társadalmilag szűkebb és tágabb értelemben mi mindent jelent még, ezután kell, hogy vizsgálódás tárgya legyen; méghozzá igen tanulságos vizsgálódások, kutatásoké.

Ha tipológiámat félreértések érik, könnyen lehet okuk az elmondottakkal szembeni elutasítás. Nem szándékom sem azokat megsérteni, akik az általam negatívnak feltüntetett hallgatói típusokhoz tartoznak, sem a valóság képén nem akarok erőszakot tenni azáltal, hogy napjaink zenehallgatásának feltételebb kérdéses képletéből a világhelyzetre nézve vonnék le valamiféle általános következtetést. Úgy foglalkozni a dologgal, mintha az emberek azért élnének csak e földön, hogy helyesen hallgassák a zenét, az esztéticizmus groteszk visszhangja lenne csupán; ugyanakkor azonban megfordítva is: az az elmélet, hogy a zene „az emberekért van”, nem tesz egyebet, minthogy a humanizmus leple alatt azt az értékcsere-kategóriákban való gondolkodást szolgálja, mely minden létezőt csak valami másnak az eszközeként ismer el, és azáltal, hogy a dolgot elértékteleníti, magát az embert sújtja – akinek pedig éppen a szájaíze szerint kívánna beszélni. A ma uralkodó állapotok, melyeket a kritikai tipológia feltár, nem azoknak a hibájából olyanok, amilyenek, akik a zenét éppen így hallgatják és nem másképp, és még csak nem

már abban is kételkedni lehet, hogy látszólag haladó elképzeléseik saját művészeti águkban is állják-e a próbát. A megfélemlített, igába tört, túldolgoztatott embermilliók közt nincs egyetlen egy olyan egyén sem, akire efféle bonyodalmak láttán ujjunk intésével ráparancsolhatnánk: kötelessége, hogy értsen valamit a zenéhez, vagy legalábbis érdeklődjék iránta. És a szabadságnak, amely ez alól felment, szintén megvan a maga emberhez méltó vonása, kétségtelenül; azt az állapotot fejezi ki, melyben a kultúra terhe nem kerül okvetlenül mindenkinek a vállára. Lehetséges, hogy közelebb jut az igazsághoz az, aki békésen nézegeti az ég boltozatát, mint aki az *Eroicát* úgy hallgatja, ahogy kell. A kultúrával szembeni csőd-állapot azonban arra kényszerít, hogy levonjuk a megfelelő következtetéseket a kultúra csődjéről az emberekkel szemben, s arról, hogy mivé tette az embert a világ. Ez az ellentmondás, mely a művészet szabadsága és e szabadság felhasználásmódjainak sivár láttelelei közt feszül – a valóság ellentmondása, nem pedig a tudaté, mely éppen azért vizsgálja a valóságot, hogy megváltoztatásához legalább valami kevéssel hozzájárulhasson.

(1961–1962)

(Tandori Dezső fordítása)

KÖNNYŰZENE

A könnyűzene fogalmát a magától értetődőség köde veszi körül. Az, hogy mindenki jól tudja, mit várhat, ha minden különösebb terv és cél nélkül bekapcsolja a rádiót – mintha máris felmentene bármiféle töprengés alól, mit is rejt maga a jelen-ség. Az így egész egyszerűen elfogadásra váró, megváltoztathatatlanak tetsző adottsággá lett, makacs létezésével szinte már létjogosultságát is igazolni kívánva. A zene szétválása két szférára – amit a kultúra intézményei régóta szentesítettek, fenntartva mindenütt egy-egy részleget kizárólag a szórakoztató zene céljaira –, gyakran vált ki aggodalmat a közlés rontásának okán, illetve a magas rendű zenének a hallgatók széles tömegeitől való izolálása címszavával. De a könnyűzenére vonatkozó reakciók hiánya ugyanígy nehezíti az időközben két merev szakággá vált pólus erőterébe való érdemleges betekintést. Olyan rég elváltak egymástól, oly régóta fonódtak egymásba, akárcsak a magas rendű és az alacsony rendű művészet a maga teljességében. Azokat, akik anyagi vagy lelki kényszerűség hatására kívül rekedtek

a polgárjogot nyert kultúra körén, s akik a civilizáció okozta rossz közérzetükkel mintegy az emberiség hajdani, természeti őállapotának nyersségét termelik bővítetten újra, már az ókortól, legalábbis a római mimustól fogva egyenesen e számukra preparált ingerekkel intézték el egyszerűen. Alacsony rendű művészetükbe kerültek le azok a számoros-orgiaszerű elemek, melyeket a magas rendű művészet az idők során, a természet feletti uralom és logicitás előrehaladásával kivetett magából. És megfordítva is, a magas rendű művészet mindaddig, amíg az objektív szellemet még nem termelték ki és kormányozták kizárólagos joggal adminisztratív központok – emlékezve talán a nagy tömegekkel szemben elkövetett igazságtalanságra, ami e művészet alapelvehez tartozik, s mert ugyanakkor valami másra van szüksége, valamire, ami ellenáll az esztétikai formálás szándékának, ez a szándék pedig épp az ellenállással szemközt próbálhatná ki erejét – újra meg újra, akarva-akaratlanul magába szívta az alacsony rendű zene elemeit. A paródia réges-régi gyakorlat, vagyis profán dallamok egyházi szövegekkel való párosítása, ilyesvalamiről tanúskodik. Még Bach sem utasított el efféle kölcsönzéseket. Olyan hangszeres műveiben sem, mint például a Goldberg-variációk Quodlibetje. Haydn művészete, A varázstuvola Mozartja és Beethoven sem lenne elképzelhető a már kettévált szférák kölcsönhatása nélkül. Utoljára, mint egy keskeny mesgyén, Mozart Varázstuvolájában békült eggyé, végletes stilizáció eredményeképpen, az engesztelhetetlen ellentét; nosztalgikusan sirják vissza ezt a pillanatot olyan művek, mint Strauss és Hofmannsthal Ariadnéja. Még a tizenkilencedik század közepén is úgyahogy tisztességgel lehetett művelni a könnyűzenét. Esztétikai lecsúszásának korszaka egybeesik

a két zenei világ közötti jóvátehetetlen és végleges szakítással.

Ha valahol is érvényes a kultúrfilisztereknek a modern művészettel szemben oly nagy előszere-ttel emlegetett frázisa: a hanyatlás, hát minde-nekelőtt a könnyűzenében az. Mert ott aztán minden ízében kézzelfogható és pontosan meghatározható. Offenbachnál még rendkívüli eredetiség, mély- és többértelmű lelemény, színes képzelő-erő és szerencsés, könnyű kéz párosulhatott oly szövegekkel, melyeknek elragadó butasága Karl Kraus lelkesedését is méltán felkelthette. Johann Straussnál azonban, aki zeneszerzői tehetség dol-gában talán még felül is múlta Offenbachot – gondoljunk csak arra, milyen zseniális a Császárke-ringő témája, szemben a keringő-sémák lejtésével –, megmutatkozik már a hanyatlás: az izetlen librettók által éppúgy, mint a csinnadrattás opera-világhoz való belső, művészi bizonytalanságot tükröző vonzódásban, aminek már szemmel látha-tóan Offenbach sem tudott ellenállni a Rajnai sel-lők komponálásakor. Általában: a könnyűzene, fel egészen Pucciniig, aki félig e szférába tartozik, mindig annál rosszabb, minél igényesebbnek akar látszani, s éppen a langyos önkritika viszi min-díg újra meg újra ilyen irányba. A felfuvalkodott idiotizmus szélsőséges példája Lehár Goethe-ope-rettje, a Friederika, mindenekelőtt a jól helyben-hagyott Májusi dallal. Az Offenbach és Strauss után következő nemzedék hamar eltékozolta az örökséget. E mesterek közvetlen utódai után, akik mint Lecocq, még őriznek valamit a jobb napok ból, a szörnyű torzszülött bécsi, budapesti és ber-lini operettek jöttek. Teljességgel izlés dolga, ki-nek viszolyogtatóbb a pesti szirup, kinek a „Puppchen”-brutalitás. Itt-ott bukkant fel csak valami jobbra érdemes a szennyes árból, mint pél-

dául Leo Fall egy-két dallama vagy Oscar Strauss pár valóban eredeti ötlete.

Amenyiben a világszellem eltévelyedett a könnyüzenében, tagadhatatlanul osztott is benne némi igazságot. Operett és revü: mindkettő kihalt, természetesen csak azért, hogy a musicalek által mindjárt feltámadjon, boldog őállapotában. Elhalálózásukat, ami egyébként a könnyűzene legújabb korszakának egyik legdrasztikusabb történeti jelensége, minden bizonnyal a rádió és a film előrenyomulásának és technikai-gazdasági fölényének a számlájára írhatnánk, ugyanúgy, ahogy a festett giccsnek is a fénykép-giccs ugrott a torkának. Csakhogy a revü a filmből is eltűnt; pedig a harmincas évek Amerikájában éppen a film volt az, amely e műfajt felszívta. Ez a tény mintha egy kissé megingatná a világszellembe vetett hitünket: talán éppen a revü irreális és képzeletszerű elemeitől viszolygott a tömegzslés. Annyi azonban biztos, hogy játékos gondolatot – de ezzel együtt: minden hamis logikát is – kerülő jellegével még mindig messze föltötte állt a magyar operettek tragikus második fináléjának. A kommersz-zene korszakában néha bizony valami kis nosztalgiaát érzünk a jó öreg Broadway Melodies után.

Nehéz feladat kinyomozni az európai típusú operett és a revü kipusztulásának valódi okait. Általános jellegű szociológiai megfontolások legálább talán a dolog irányára rámutathatnak. Ezek a zenei típusok a legszorosabb összefüggésben voltak a kereskedelmi forgalommal, pontosabban: a konfekcióiparával. A revük nem csupán vetkőzőhanem divatbemutatók is voltak. A magyar-oszt-rák típusú operettműfaj egyik legnagyobb sikere, a *Tatárjárás*, mely Kálmán Imrét sikeres szerzővé tette, a lehető legközvetlenebbül érintkezett a konfekció asszociációs területével; sőt, még a musi-

cal-korban, olyan show-k, mint a *Pins and Needles* vagy a *Pajama Game* esetében is érezhető ez az összefüggés. Ahogy az operett egész stábjá, előállítási módja és zsargonja a konfekcióra vezethető vissza, ugyanígy maguk a darabok is a konfekció-közönségre kacintottak mindig, ideális publikumukat keresve. Az a férfi, aki a berlini operettszínház nézőterén a pucérra vetkőztetett és egyszermind buja kellékekkel teleaggatott sztár láttán így kiáltott fel: „Hát ez egyszerűen mesés!”, reagálási módját tekintve, ideáltipológiailag, csakis a ruhabrans körébe tartozhatott. Minthogy azonban e körök, s más európai kereskedelmi-forgalmi szférák az utóbbi harminc évben különféle okokból –, melyek közt a gazdasági élet koncentrációjától egészen totalitárius terrorig minden megtalálható –, hatósugarukból igencsak jelentős mértékben vesztek, az úgynevezett könnyű múza megfelelő műfajai is vesztek valamit reális bázisukból. És ezt nem csupán a szó legszorosabb értelmében kell gondolnunk, vagyis hogy speciális közönségük kihalt, hanem valamivel árnyaltabban, sőt elsősorban úgy, hogy a forgalmi szféra hanyatlásával elfakultak azok a képzettartalmak és ösztönző erők is, melyek széles körben kisugároztak a társadalomra mindaddig, míg a forgalmi szféra mintákat szállíthattott az egyéni kezdeményezés eredményességének elősegítésére. Az operett ontológiája azonos lenne a konfekcióéval. Ahogy azonban maga ez a szó is régimódi csengésű ma már, a szférájának megfelelő szórakoztatóipari típus is elavult; mintha olyan reakciókra számítana, amilyenekre napjaink összehasonlíthatatlanul szigorúbb szervezésű világában senkitől nem kaphat meg immár. Ha összehasonlítanánk az 1900 és 1930 közötti operetteket a musicalekkel, minden bizonnyal olyas-

féle különbségekre bukkannánk, melyek a speciális tárgyon is a gazdasági szervezeti formák különbözőségét mutatnák. A musical, anélkül, hogy művészileg, tartalmát és eszközeit tekintve sokat változott volna az operetthez képest, mégis: „áramvonalasabb”. Napjaink tükörfényesre csiszolt és celofánba csomagolt show produkciói láttán az operett és egész pereputtya mind óhatatlanul pongyolán hat, valamint – hogy ezzel a kifejezéssel éljünk –, túlságosan testközelben van közönségével, míg a musical a film technikai eldologiasodását bizonyos mértékig a zenés színház világába is átviszi. Ezzel függhet össze a musical világméretű diadalútja: olyan daraboké, mint például a *My fair Lady*, mely zenei tekintetben az eredetiség és ötletgazdagság legszimplább követelményeinek sem tesz eleget. A zenei nyelv és a mértani, majdnem tudományos precizitással kalkulált elemek galvanizálása ma már odáig megy, hogy egyetlen rés, egyetlen kis lazaság sem marad a szöveget egészén, s hogy az eladhatóság szempontjai szerint kidolgozott darab végül is éppen ezzel kelti a magától értetődő természetesség illúzióját. Légmentesen elzárva mindentől, ami halálos biztonsággal kiszámított hatásának kozmoszán kívül eshet, a musical a frissesség illúzióját kelti, míg a régebbi forma, amelyben még nem ilyen tökéletes a gépezet, a korral lépést tartani akaró hallgatóság számára naivnak és porosnak tetszik.

A könnyűzene típusainak és formáinak nyers és drasztikus hanyatlását ugyanakkor zenei nyelvük megdöbbentő állandósága kíséri. Ez a nyelv még ma is a lejáratott későromantikus kellektárból kölcsönöz eszközöket; még Gershwin sem egyéb, mint Csajkovszkij és Rachmanyinov tehetség átültetője a szórakoztató zene szférájába.

Az anyag fejlődésében, abban, ami a zene felsőbb rétegében több mint ötven év óta végbement, a könnyűzene mind a mai napig nem sok részt vállalt. Persze, ez nem jelenti azt, hogy teljesen elzárkózik az újdonság-elől. De megfosztja funkciójától és szabad kibontakozásának lehetőségétől, azáltal – példa erre néhány dzsessz-irányzat látványlag merész disszonanciája –, hogy a mereven tradicionális nyelvhez pusztá festékpacaként, cicomaként ragasztja hozzá. Ilyen minőségében pedig az újdonság nemhogy uralkodnék a konzervatív alapanyagon, de még csak nem is illeszkedhet bele kellőképpen. Ezért oly végtelenül ostoba dolog egyes könnyűzene-daraboknak a modern zenével való rokonságáról beszélni. Mert még ott is, ahol azonos elemet tolerál, nem marad azonos, hanem ellenkezőjévé lesz: éppen a tolerancia révén. Nem kell félni többé olyan orgiasztikus-elemi jellegű nyomoktól, mint amilyenek Offenbach kánkánjainak vagy akár *A denevér* testvériesülési jelenetének mélyén még ott lappanganak. Az előregyártott és jól szervezett mámor – nem igazi mámor többé. Az, ami nem átallja magát különlegességként feldicsérni, mindegyre érdektelesebb; a könnyűzene fesztiváljai, melyre híveit csemegék ígéréteivel csalogatja örökké, sivárak, mint a legszürkébb hétköznapiak.

A magasan fejlett ipari országokban a könnyűzenét a standardizálódás jellemzi: prototípusa a sláger. Egy népszerű amerikai tankönyv, melynek témája nem egyéb, mint hogy miként is készíthető és értékesíthető a sláger, már harminc évvel ezelőtt lefegyverző vonzerővel vallott e témáról. A legfőbb különbség ezek szerint, ami a slágert és a komoly – vagy szerzőinek kedvesen paradox kifejezés módjával élve – „standard”-dal közt lelhető, abban áll, hogy a sláger dallama és

szövege kötelező erővel valamiféle kéréshetetlenül szigorú séma keretei között kell, hogy maradjon, míg az úgynevezett komoly dalok szabad kezdet adnak a szerzőnek a kidolgozás terén. A kézikönyv szerzői még azt is bátran beismerik a *popular music*-ről, a slágerről, hogy kétségkívül *custom built** jellege van. A standardizálódás a produkció egészétől annak legkisebb részletéig terjed. Az egész világ slágertermésére nézve mérvadó amerikai típus alaptörvénye, hogy a refrén 32 ütemes legyen, *bridge*-dzsel** vagyis az ismétléshez átvezető résszel a közepén. Szabványjellegük továbbá a különböző sláger típusok is, méghozzá nemcsak az egyes táncoké, ahogy ez természetes lenne, és egyáltalán nem újszerű, hanem ilyen fajták is, mint *mama-slágerek*, a *családi élet örömeit dicsőítők*, *blódi- vagy novelty*-songok, *ál-gyermekdalok*, valamint *panaszos hang*-sű számok, melyek alanya barátnőjének elvesztésén kesereg – talán a legelterjedtebb típus – ez honosodott meg Amerikában, eléggé meglepő módon, a *ballad* néven. A legfontosabb minden sláger esetében az, hogy a metrikai és harmóniai sarokpontok – vagyis az egyes részek kezdete és vége – a szabványséma szerint alakuljanak. Bármennyire eltérjen is a témától az, ami e „pillérek” között történik, ezek maguk a legprimitívebb alapstruktúra bizonyítékai. Mindenfajta komplikáció nélkülülök a következményeket; a slágerek mindig ugyanazokat az unottá csépelte alapkategóriákat ismétlik hallgatóiknak. Alapjában semmi nem történhet bennük, ami valóban új, csak előre kiszámított hatásoknak van helye, melyek a „mindig-ugyanazt” fűszerezik, anélkül, hogy létét ve-

* külön rendelésre készült

** híd

szélyeztetnék, s maguk is sémákhoz igazodnak közben.

Valamint minden korlátoltság a legkorlátlanabb és meglepőbb éleselműjűséggel tud védelmébe venni valamiféle fennálló rosszat, úgy a könnyűzene apostolai is mindent megtettek, hogy esztétikailag igazolják a standardizálódást, a zenei eldologiasodás, a kendőzetlen árujelleg ősjelenségét, s ezáltal az irányított tömegprodukció és a művészet közötti különbséget valahogy elmosás. Így például az imént említett könyv szerzői is magas rendű, kanonizált formák kötelező érvényével próbálják azonosítani a könnyűzene mechanikus sémavilágát. Nincs a költészetben még egy olyan kötött forma, mint a *szonett* és *lám*, mégis – szóról szóra így állítja a könyv –, minden idők legnagyobb költői milyen halhatatlan szépség tömkelegét sűrítették szűk öntőformájába. A könnyűzeneszerző tehát ugyanolyan *tehetségesnek*, sőt *zseniálisnak* bizonyulhat saját lehetőségeinek keretei közt, mint állítólagos hosszúhajú, és kétségkívül kevésbé gyakorlatias kollégája. A szerzőket szemmel láthatóan nem zavarja, hogy Petrarca, Shakespeare, Michelangelo kissé elcsodálkoztak volna állításukon; szó se róla, kitűnő mesterek mind, de hát rég halottak. Ez a képtelen magabiztosság készíti a kívülállót arra az alázatos próbálkozásra, hogy valamiképpen meghatározza, mi a különbség a könnyűzene standard-formái és az igazi művészet kötött műfajai között; ha egyáltalán van még remény, amikor ilyesmit már külön bizonygatni kell. A komolyzene dialektikus viszonyban áll saját történelmi formáival. Rajtuk kap lánggra, átformálja, akár el is tünteti, s miután eltűntette, újra visszahozza őket. A könnyűzene azonban *üres konzervdobozként használja csak típuslehetőségeit, melyekbe belepréseli anyagát,*

anélkül, hogy közben bármiféle kölcsönhatás jönne létre a tematikus anyag és a forma között. Az anyag, amelynek semmi kapcsolata nincs már a formával, elcsenevészsedik, s egyben leleplezi a kompozíciót immáron a legkisebb mértékben sem organizáló formák hazug voltát.

Társ
my
A slágerek hatását, pontosabban: társadalmi szerepét az azonosulás sémáiként jellemezhetjük. Hasonló funkció ez, mint a filmcsillagoké, magazin-királynőké, vagy éppen a harisnya- és fogkrémreklámok szépségeié. A slágerek nem egyszerűen csak a „magányos tömeg”-re számítanak, nem egyszerűen csak az atomizált individuumokra. Ennél tovább mennek: a szellemileg kiskorúakkal számolnak: azokra építenek, akik saját érzelmeiket és benyomásaikat képtelenek megfogalmazni, akár azért, mert soha nem is rendelkeztek megfelelő kifejezőkészséggel, akár azért, mert ez a civilizációs tabuk hatására elcsőkevényesedett bennük. A slágerek a munkaerő üzemeltetésének és újratermelésének malomkövei közt reménytelenül őrlődő embereknek szállítanak érzelmi pótananyagokat, melyekről mindig korszerűvé revideált én-ideáljuk azt mondja nekik, hogy íme, ilyen érzésekre lenne szükségük. Társadalmilag a slágerek vagy levezetik az érzéseket, s ezáltal igazolják is őket, vagy pedig az érzelmekre való vágyakozást helyettesítik. Az esztétikai látszat elemét, vagyis azt a jelenséget, hogy a művészet kiemelkedik a mindennapi valóságból, a slágerhatás éppen ez utóbbinak fizeti vissza azzal, hogy a látszat-elem a tényleges lelki háztartásban azt helyettesíti, amit a könnyűzene-hallgató a valóságban nem kaphat meg. A slágereket, túl a velük manipuláló mechanizmus mindenkori energiabefektetésén, az a képességük teszi slágerré, hogy széles szórású érzelmi megnyilvánulásokat ab-

szorbeálnak, illetve ezek látszatát keltik, része van ebben a szöveg reklámszerűen frappáns fogalmazásmódjának, olykor magának a címsornak, a „bemondásnak”. Jelentőségük azonban, amerikai kutatási adatok szerint, e szöveg-elemeknek jóval kisebb magánál a zenénél. Hogy ez utóbbiról helyes fogalmat alkothassunk, más tömegkommunikációs eszközök lényegében hasonló folyamatokra gondolhatunk, ahol szintén a szó vagy a képi-tárgyi kifejezés felhasználására kerül sor. A tömegkommunikációs eszközök egyre erősebb integrációs tendenciája alapján ezekből joggal lehet következtetni a slágerzene milyenségére. A hallgató, aki egy sláger megjegyez és később újra felismer, ezáltal egy képzelt, de pszichésen annál nagyobb töltéssel rendelkező területen azonosná lesz azzal a szubjektummal, akinek nevében ideáltipikusan a sláger szól. Így, mint egy a sok közül, a slágerhallgató mintha enyhülni érezné magányát, tagja lesz ugyanis a rajongók közösségének. Aki egy ilyenféle táncdalt futyűrész csak úgy, magában, már ezzel is egyfajta rítus jegyében hajt fejet a társadalmiasodás előtt. Ez persze, túl a pillanatnyi és jelentéktelennek mondható szubjektív érzelmen, semmit nem változtat magányán. Rendkívül árnyalt, ma még szinte elképzelhetetlen szociálpszichológiai kutatási módszerekre lenne szükség ahhoz, hogy ilyen tényeket egyáltalán hipotézisekbe foglalhassunk, melyek helyességét igazolni vagy cáfolni lehetne. Azt, hogy az empiria ilyen mereven szemben áll mégoly hihető teóriákkal is, nem csupán a zeneszociológiai kutatás módszereinek kezdetlegessége okozza. Általános tanulsága a dolognak, hogy szociológiai elgondolások strukturálisan korántsem foglalhatóak mindig és minden további nélkül általános érvényű megállapítások képleteibe.

Napjaink könnyüzenéjének kérlelhetetlen kontroll alatt álló, az eladhatóságot szolgáló banalitása égeti e könnyűzene arculatára a legdöntőbb bélyeget: a vulgaritását. Már-már élni lehetne a gyanúperrel, hogy hallgatósága éppen ezt a tulajdonságot áhitozza benne a legszomjasabban: zenei felfogásukat tekintve a brechti „Dehát nem is akarok én ember lenni” lehetne az alaptételük. Ami zeneileg a közönséget önmagára, saját egzisztenciájának kérdéses voltára és feljebb emelkedésének lehetőségére emlékezteti, már kínos számára. Eppen azért, mert a hallgatók valójában el vannak rajtuk, mihelyt a művészet ilyesmire tapint rá. A művészet és a könnyűzene ellentétét pontosan meghatározza Siegmund kérdése *A walkür* halálhírjelenetében: „Wer ist es, die so ernst und schön mir naht?”* A kurjongató, többnyire eleve begyakorolt tetszésnyilvánítás annak a jegyében áll, amit a harsogva-üvöltve röhögők neveznek humornak. Ez a humor azonban időközben a lehető legsilányabbá züllött; ami rosszabb nála, egyedül talán a humortalanság. A zenei magatartás vulgáris jellege; minden distancia leértékelése; annak makacs bizonygatása, hogy semmi, ami az ember útjába kerülhet, nem lehet különb vagy nem tarthatja magát különbnak, mint ő maga, vagy aminek magát tartja, társadalmi tünet. A vulgaritás lényegé a megalázással való azonosulás, annak jele, hogy az elnyomoritott tudat nem tud helyzetéből többé kiutat találni. Míg az úgynevezett alacsony rendű művészet a múltban többé-kevésbé önkéntelenül gondoskodott efféle megaláztatásról; ha kedvét szolgálta valaha a megalázottaknak, most

* magyar fordításban így éneklik: „Ki vagy te, szólj, arcod oly fennkölt, oly szép.” (Blum Tamás ford.)

a megalázás ténye szervezet-jelleget ölt, intézményesedik, a vele való azonosulás tervszerűen megy végbe. Ez az, ami valóban szegyeteljes dolog, és nem az, ami a könnyűzene köreit frázisszerűen megbélyegző „léleknélküliség” vagy „gátlástalan érzékiség” címszavai mögött rejlnek.

A komolyzene, legalábbis ahol méltó erre a névre, minden egyes részletének értelmét a mű egészének totalitása által nyeri el, a totalitás értelme pedig ezekhez az egymásnak ellentmondó, egymást folytató, egymásba átalakuló és vizetérő részekhez való eleven viszonyában alakul ki. Ahol a formát külső erő kényszeríti, absztrakt módon, az egészre, ott, Wagner szavai szerint, zörög a masinéria. Persze, a generálbasszus-korszaktól kezdve egészen a tonalitás válságáig, a komolyzenéből sem hiányoznak az invariánsok, sőt, még a nagyon kínos invariánsok sem. A jó művekben azonban még a toposzok helyértéke is változó, aszerint, hogy miféle konfigurációban jönnek elő, és soha nem állhatnak szemben idegenül a sajátos zenei tartalommal. Ezenfelül a zeneszerzők már legalább Beethoven óta problematikusnak érezték az invariánsokat, míg a mai könnyűzene szinte parancsolóan, a legteltesebb problémamentesség látszatával erőlteti őket. Beethoven legnagyobb szerűbb tételei közül nem egy, mint például az *Appassionata* vagy a 9. szimfónia első tétele, kísérletet tesz arra, hogy a szonátaforma tektonikus elemét, mely immáron nem közvetlenül azonos a zenei történéssel, ez utóbbiból alakítsa ki, s így a hagyomány követelte ismétlődést, az azonos mozzanat visszatérését mintegy a kidolgozás dinamizmusának eredményeként igazolja. E tendencia történeti továbbfejlődése és kibontakozása során az invariánsok egyre inkább megsemmisültek. A komolyzene utolsó két év-

százados története lényegében éppen azoknak az elemeknek a kritikája volt, melyek a könnyűzenében ugyanakkor abszolút érvényre tartanak igényt. A könnyűzene bizonyos értelemben a zene-történet üledéke.

A könnyűzene szabványosodását azonban, éppen nyers szimplifikálódása okán, nem is annyira belső zenei, mint inkább szociológiai szempontok alapján lehet értelmeznünk. A cél: standardizált reakciók kialakítása, és e törekvés sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a műfaj hívei a lehető leghevesebben tiltakoznak bármilyen más ellen. A könnyűzene hallgatását nemcsak előállítóinak s terjesztőinek messzemenő érdekeltsége infiltrálja, hanem: e zene saját anyaga, legfelsőbb minősége is. Áldozatában feltételes reflexek egész rendszerét honosítja meg. Ebben a vonatkozásban még csak a „primitivitás” és „differenciáltság” alapellentéte sem döntő. Az egyszerűség – önmagában véve se nem hiba se nem érdem. A magas rendű zenében azonban, legalábbis ha méltó akar lenni e névre, minden egyes részlet, még a legkisebb is: önmaga, semmi mással nem helyettesíthető. Ahol a hagyományos zene nem elégíti ki ezt az igényt; önnön normáját nem éri el, bármily jelentős név próbálja is szentesíteni. A slágerek sémái viszont olyannyira függetlenek a konkrét zenei történetstől, hogy bármilyen bonyolultabb bennük – mert ilyen is kell, ha meg akarnak menekülni az unalomtól, ami elriasztaná a közönséget, hiszen az épp unalma elűzésére fordul a könnyűzenéhez –, az sem áll helyt önmaga, hanem csak diszítés vagy kulissza, mely mögött a mindig-ugyanaz lapul meg. A hallgató eleve a sémához kötődik, s mihelyt attól valami eltér, máris beolvasztja jól bejáratott reagálásmódjának vi-

lágába. A kompozíció szinte a hallgató helyett „hall”; némileg hasonlóképpen, mint a film technikájában társadalmilag intézményes kamera-szem, mely a produkció oldaláról kapcsolódik bele a termék és a mozilátogató viszonyába, meg-szabva mintegy, mit kell érzékelnie, hogyan kell „néznie” az utóbbinak. Ezzel szemben a könnyűzene, mely már saját alapelvként is a fásasztó munkafolyamatból való kikapcsolódás biztosítását hirdeti, nem követel, mondhatni nem is tűr a hallgatás folyamatában spontaneitást és koncentrációt. Minden különösebb megerőltetés nélkül, sőt, csak „félfüllel” kell hallgatni; egy híres amerikai rádió-programnak még a címe is ez: „Easy Listening”, kényelmes zenehallgatás. A hallgatás sémákhoz igazodik, azok szerint tájékozódik, melyeknek minden automatikusan, öntudatlanul alárendelhető, ami keresztezi az útját. Félreismerhetetlen hasonlóságot mutat ez a jelenség a nyomtatott „Digest”-ek előre „megkérődzött” olvasmányanyagával. Az ily módon támogatott passzivitás készségesen illeszkedik aztán a kulturális ipar rendszerének, az előrehaladó elbutítás folyamatának egészébe. Nem egyszerűen arról van szó, mintha az egyes számok konkrétan, önmagukban fejtenének ki butító hatást. Sokkal inkább arról, hogy a rajongó, aki ráerőszakolt közeg iránti vágyát-szükségletét már szinte a tompa eufóriáig fokozza – ami nem más, mint a hajdani mámor csökevénye –, a könnyűzene egész rendszere által a passzivitás iskoláját járja ki, s ettől a passzivitástól minden bizonnal gondolkodás- és társadalmi viselkedésmódját sem óvhatja meg. Az a ködösítő effektus, melyet Nietzsche Wagner zenéjében olyannyira félelmetesnek vett, a könnyűzenében gazdag felhasználásra lett, és társadalmivá vált. A szokásformáló hatás árnyalt finom-

sága a legkülönösebb ellentétben áll azzal a durvasággal, mely magát az ingerhatást jellemzi. És emnyiben a könnyűzene, bármilyen célokat is követ egyébként önmagában, vagy idétlen szövegeivel: elsősorban ideológia. A kutatás pedig, ha más területen vizsgálná mindazok magatartását és habitusát, akiket ez az ideológia büvkörébe vont, alaposan elronthatná a dolgát; a rá vonatkozó közvetlenül zenei jellegű reakciók sokkal kevésbé jellegzetesek és hangsúlyosak, hogysen önmagukban véve igazán hasznosak lehetnének szociálpszichológiai vizsgálódások anyagaként.

Bár a könnyűzene: tömegtermék, előállításának módját mégsem szabad szó szerint úgy értelmezni, mint az ipari tömegtermelés folyamatát általában. Magas fokú racionalitás jellemzi a terjesztés és értékesítés formáit, valamint a reklámot is, mely – különösen a rádió-társaságok amerikai rendszerének keretei közt – konkrét ipari érdekeltiségeket képvisel. Mindez azonban inkább a forgalom szférájára vonatkozik, nem annyira az előállítására. Bármennyire is nagy ipari jellegű munkamegosztásról tanúskodnának is a könnyűzenének olyan vonásai mint például az, hogy legkisebb részei is töretlenül illeszkednek a sémába, vagy előállítóinak szakosítottága (van, aki az ötletet adja, van, aki azt slágerré formálja, külön-külön személy a szövegíró és a hangszerelő): maga a folyamat egészében mondhatni kezművesipar marad. A teljes racionalizálás – ami egyébként elég könnyen elképzelhető, és amelynek ötletével maga Mozart is szívesen eljárta –, slágerek zenei számítógépekkel való előállítása – egyelőre még nem sikerült. A technikai elmaradottság gazdaságilag – kifizetődik. A slágerek önmagukon belül jelentkező különidejűségének, a gondosan kifőzött vegykonyhai termék

valamiféle ügyetlenkedő, félig-meddig dilettáns előállítási móddal való összekapcsolásának funkcióját az magyarázza meg, hogy a könnyűzene, mely önmaga mértékeként semmi mást nem ismer, mint önmaga szociálpszichológiai hatását csupán, e hatás kedvéért a lehető legkülönbözőbb, az egymásnak ellentmondó igényeket kell hogy kiteljesítse. Egyrészt fel akarja csigázni a hallgató figyelmét, különbözni akar más slágerektől, hogy egyáltalán eladható legyen, hogy a közönséghez eljuthasson. Másrészt viszont nem léphet túl a megszokottság keretein, hogy ugyan-ezt a közönséget el ne riassa: kerülnie kell a feltűnést, és azt a zenei nyelvet kell beszélnie, melyet a termelés által célbavett átlaghallgató természetnek tart, vagyis a romantikus korszak tonalitását, melyet ugyanakkor fel is kell dúsitania impresszionista és még későbbi akcidentekkel. A könnyűzene előállítóinak olyasmit kell írniuk, ami jellegzetes és ugyanakkor egyszersmind fülbemászó, jól ismert, banális is; át kell hidalniuk a kettő közötti ellentmondást. Ezt segíti elő az a régimódián individualista előállítási mód, mely akarva-akaratlanul megőrződött. Nagyon jól megfelel ez a váratlanul ható feltűnőség igényének csakúgy, mint annak a másik szükségszerűségnek, hogy a sláger egészen eluralkodó standard-jelleget, a forma és érzésvilág konfekció-voltát elrejtsek a hallgató előtt, hadd érezze magát mindig kivételezettnak, úgy, mintha a tömegtermék egyedül neki szólna. E hatás eszköze pedig a könnyűzene legfontosabb meghatározóinak egyike: a pszeudo-individualizálás. Ez a kulturális tömegterméken a spontaneitás, valamint a piacon tetzés szerint kiválasztható dolgok glóriájának szerepét hivatott betölteni, pedig önmaga is a standardizálódás parancsainak engedelmeskedik. Az

előre megkérdőzött masszáról kelt hamis képzeteket. A pszeudo-individualizálás egyik szélsőséges esete: a kommersz dzsessz improvizációi, melyekből a dzsessz-zsurnalisztika táplálkozik. Azt a látszatot kelti ez a fajta improvizáció, mintha a pillanat szülötte lenne, holott valójában a metrikai és harmonizálási sémák oly szűk lehetőségei közt fészeng, hogy önmaga is alig egy pár alapformára redukálható. Amellett valószínű, hogy majdnem mindent, amit a dzsessz-szakértők legszűkebb körén kívül improvizációként tálnak fel, jelőre végigpróbálnak. A pszeudo-individualizálás nemcsak erre a területre terjed ki, hanem az egészre. Kivált a harmóniai és kolorisztikus ingervilág, melyet a könnyűzene betervez – már az első világháború előtti bécsi operett ragacsos előszere-ttel nyúlt a hárfához –, ez követi híven a szabályt, miszerint valamiféle közvetlenség és sajátos jelleg látszatát kell kelteni, mely mögött persze semmi egyéb nem áll, mint a harmonizáló és a hangszerelő rutinja. Ugyanakkor óvakodni kell attól, hogy a rutint alábecsüljük. Mint ahogy általában véve is el kell kerülni, hogy a slágerek ürügyén a kultúra apológiájával hozakodjunk elő, ami aligha érne többet, mint a barbárság melletti szónoklatok. Valamint a könnyűzene standard-formái a hagyományos táncokra vezethetők vissza, ugyanúgy igaz az a tény is, hogy ez utóbbiak már réges-régen standardizálódtak, mielőtt még a könnyűzene a tömeg-produkció ideáljához alkalmazkodott volna: jelentéktelenebb tizenhetedik századi zeneszerzők menüettjei ugyanolyan végzetesen hasonlítanak egymáshoz, mint ma a sláger-ek. Ezért aztán, ha szabad itt egy nagyon találó, szép mondást felidézni, mellyel egy emberöltővel ezelőtt Willy Haas az irodalmat illette, ma is akad még jó minőségű, rossz zene a sok rossz minősé-

gű jó zene mellett. A piac törvényeinek nyomására sok valódi, igaz tehetséget szippant magába a könnyű műfaj, s ezek még ott sem képesek egészen megtagadni önmagukat. Még a slágergyártás mai, kései korszakában is akadnak – elsősorban Amerikában – szép és eredeti ötletek, lendületes dallamívek, kifejező ritmikai és harmóniai fordulatok. De a két alapszféra csak a szélsőségek, nem pedig átmeneteik felől határolható el egymástól, s való igaz, hogy a könnyűzene világában még a legtehetségesebb kitörési kísérleteket is elcsúfítja az, hogy tekintettel kell lenni azokra, akik éberem öröködnék, hogy a terméket el is lehessen adni. A bárgyúságot éles elmével veszik számításba, jól képzett zenészek azok, akik szó-rakoztatásáról gondoskodnak. Sokkal több van ezekből a könnyűzene berkeiben, mint ahogyan azt a komoly zene felsőbbrendűségi érzete szívesen látná: Amerikában mindenekelőtt a hangszerelők körében, vagy akár a hanglemezzakemberek, zenekarvezetők és más csoportok tagjai közt is találkozhatunk ilyenekkel. Ők azok, akik a dolog alapját képező, elengedhetetlen analfabétizmust olyképpen tálnják, hogy az egyidejűleg legyen a legkorszerűbb, és, ha csak lehet, nagyon kulturált is, mindenekelőtt pedig, hogy bizonyos, valóban nehezen eltalálható ideál szerint, jól szóljon. Ehhez pedig mesterségbeli tudás kell. Olykor – mint például a húszas években híressé vált vokál-együttes, a Revellers esetében –, különösen kiéleződnek az ellentétek a nyóttlan zeneszám és az előadásmód közt, mely utóbbi terén az imént említett együttes például semmivel sem maradt el a fejlett kamarazene gyakorlatától. Az a tény, hogy az eszközök, miként az egész kulturális iparban, uralkodnak a célok felett, a könnyűzenében úgy jut kifejezésre, hogy rangos előadóművészek

tékozzolják el erejüket méltatlan produkciókra. Annak persze, hogy oly sokan, akik pedig valami jobbra lennének érdemesek, így elfecsérik magukat, gazdasági oka van. Rossz lelkiismeretük viszont olyan légkört teremt, melyből azután sok mérgezett gyűlölködés fakad. Cinikus naivsággal, de – és ez eléggé viztasztató tény – bizonyos joggal próbálják meggyőzni magukat arról, hogy nem tettek egyebet, mint hogy a kor valódi szellemét lovagolták meg.

Mindenekelőtt a dzsessz jelentkezik ezzel az igényvel. Annak a zenének, ami a közvélemény szemében dzsessznek számít, javarésze az iménti pseudo-individualizáció szférájába tartozik. Mert a dzsessz immáron ötven év óta változatlan alapeszméje is ilyen jellegű. Bármilyen raffinált formákat öltön is, a dzsessz a könnyűzenéhez tartozik. Csak az a rossz szokás, mely oly szívesen kerekít mindjárt mindenből valamiféle magasröptű világnézetet, csak az ködösíti el Németországban a tény, s teszi meg a dzsesszt – szentségtelen szentségként – mindannak normájává, ami állítólag a zene adott normái ellen lázad. A könnyűzene birodalmán belül a dzsessznek megvanak a kétségtelen érdemei. A Johann Strauss utáni operettekől származtatott könnyűzene idiotizmusával ellentétben technikai készségre, lélekjelenlétre, a könnyűzene által egyébként felszámolt koncentrációra, sőt, hangzásbeli és ritmikai differenciáltságra is nevel. A dzsessz klímája szabadította meg a teenagereket a szülői házból öröklött konzumzene szentimentális dohszagától. Csak annyiban kell kritika tárgyává tenni a dzsesszt, amennyiben az érdekelték által szervezett és felfokozott időtlen divat modernnek, mi több: avantgarde-jellegűnek kívánja feltüntetni magát. Ami a kor reakálási formáiból a dzsesszbe belekerült, nem vált

serkentő gondolati tartalommal, nem szólalhatott meg szabadon; annyi történt csupán vele, hogy engedelmes egyetértésként megduplázódott. A dzsessz az idők során ugyanaz maradt, amilyenek egyik legmegbízhatóbb amerikai ismerője, Winthrop Sargeant mintegy harminc évvel ezelőtt jellemezte: egyfajta „*get together art for regular fellows*” – vagyis sportjellegű akusztikai jelenség, melynek célja a jó átlagpolgárok összeszervezése. „A dzsessz – írja továbbá *Jazz, Hot and Hybrid* című könyvében Sargeant –, a konformizáló szabályszerűsége helyezi a súlyt, azáltal hogy az egyén tudatát valamiféle tömegszintű ön-hipnózisban oldja fel. Társadalmi szempontból a dzsesszben az egyén akarata lesz rabbá, és mindazok, akik részesei e folyamatnak, nemcsak, hogy hasonlóak lesznek egymáshoz, hanem virtuálisan már-már megkülönböztethetetlenek.” A dzsessz társadalmi funkciója összhangban van saját történetével, mely nem egyéb, mint egy, a tömegkultúra által befogadott eretnokség története. Egészen bizonyosan adva vannak a dzsesszben valamiféle zenei kitérés lehetőségei a kultúra keretei közül, azok számára, akik vagy nem juthattak el a kultúrákhoz, vagy hazug volta haragot keltett bennük. De egészében véve a dzsessz mindig megmaradt a kulturális ipar s ezzel a zenei és a társadalmi konformizmus hálójában; korszakainak híres címszava, mint *swing, bebop, cool jazz* reklámcímek csupán, s egyben e felszívódási folyamat stigmái is. A dzsesszbe csempészett könnyűzene felvételei közt és eszközei által ez a konformizmus éppoly kevésbé robbantható belülről, mint ahogy a könnyűzene egész szférája sem mutat túl semmivel önmagán.

Túlságosan jóindulatú a feltételezés, hogy az autonóm zenei produkció kritériumai a könnyű-

zenére s annak többé-kevésbé nívósabb variánsaira is érvényesek, már amennyiben e műfajt egyáltalán saját kompozitorikus vagy pszichológiai összetevői szerint vizsgálhatjuk. Árujellege azonban oly mértékben dominál bármiféle esztétikai vonatkozása fölött, hogy ez társadalmilag az elosztási mechanizmusnak legalább ugyanolyan fontosságot biztosít, mint magának az elosztásra kerülő dolognak. Minden sláger: önmaga reklámja is egyben, címének magakellettő ajánlata, mint ahogy a nyomtatott amerikai slágerkották, melyek a címet ismétlik meg csupán, a kotta alatt nagybetűkkel szedve hangsúlyozzák. Az egész szórakoztató zene aligha lehetne elképzelhető akár elterjedtségét, akár hatását tekintve anélkül, amit Amerikában plugging-nak neveznek. A bestsellernek kijelölt számokat szinte vaskalapáccsal súlykolták a hallgatóságba addig, míg végül kénytelen-kelletlen felismeri, és – minthogy a reklámpszichológus-zenekészítők jól számítottak – ezért már egyben meg is szereti őket. A hit-parádék, slágerbörzék és más hasonló címen meghirdetett alkalmak prototípusszerűen jellemzik e mechanizmust; már aligha lehet megkülönböztetni, mi az, ami a slágerek közül, ahogy nálunk mondják, valóban befutott, s ezért a közönség kedvenceként kerül előadásra, és mi az, ami csak azáltal érkezik be, hogy úgy találják fel, mintha már népszerű lenne. Ámde – minden előzetes kalkuláció ellenére – a differenciálatlan anyagról nem szabad differenciálatlanul vélekedni. Ahhoz, hogy egy sláger – siker-szám legyen, legalább bizonyos minimális követelményeknek eleget kell tennie; kell, hogy rendelkezék a zene magasabb régióiban régóta kétes értékűvé vált „ötlettel”; ámde ugyanakkor a valóságot kellőképpen figyelembe vevő arányban a jól ismert, megszokott

elemekkel. E struktúrák tanulmányozása akár zenei szempontú sláger-elemzések, akár közönségkutatás által, vonzó feladata lehetne minden valóban értelmesen funkcionáló zeneszociológiának.

A kiválasztás, a terjesztés és a tömeghatás felett döntő társadalmi mechanizmusok ismeretében, s ezek között is különös tekintettel a magasnyomású reklámra, melynek Douglas McDougald külön kutatásokat szentelt, könnyen azt lehetnénk, hogy a könnyűzene hatása teljességgel előre determinált. A sikeres slágereket e szemlélet szerint egyszerűen a tömegkommunikációs eszközök „gyártanak”, anélkül, hogy a hallgatóság izlése különösebb súllyal nyomna a latba. Ilyesfajta felfogás azonban, még a kulturális ipar erejének és koncentráltóságának jelenlegi körülményei között is túlságosan szimplifikáló lenne. Mert kétségtelen, hogy a rádió és a lemezkiadás nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy egy számból valóban nagy sláger legyen. Ha egy számnak nincs esélye rá, hogy a hallgatóság szélesebb köreihez eljusson, aligha lesz a közönség kedvencévé. Ez a szükséges feltétel azonban ugyanakkor – nem elegendő. A slágernek, hogy sikerre tarthasson számot, általában először is eleget kell tennie a pillanatnyilag érvényben levő játékszabályoknak. Kompozíciós-technikai hibák nem sokat számítanak; ha azonban az anyag habitusa eleve szemben áll azzal, ami éppen szokásos; ha tehát az éppen elavultnak kikiáltott divatot követi, vagy éppen modernebb eszközökkel él, mint ami általában elfogadott: az ilyen már eleve nem sok jóra számíthat. Ily módon bármennyire mesterségesen alakítják is ki a norma-jelleggel érvényesülő divatokat, ezekben megvan az a tendencia, hogy mintegy a közönség reagálásmódjává hasonuljanak, s a közönség gyorsan, mintegy spontánul

leméri rajtuk, mi az, amit csak rákényszerítenek. Bizonyal éppen azért, mert a közönség a divatos szabványokhoz való személyesnek vélt ragaszkodása során úgy érzi, megőrizte magában valamiféle szabad döntés jogát. És mindezen túl még rendelkeznek némely slágerek, tehát művészetnek alig tekinthető produkciók, valami sajátos, nagyon nehezen meghatározható minőséggel, melyet a hallgatóság méltányol. Az úgynevezett „örökzöld” melódiák, e soha nem avuló, divatálló slágerek bizonyítják e minőség létezését; érdemes lenne követni egyszer efféle evergreenek történetét, és megvizsgálni, mennyit segített nekik a kulturális ipar beavatkozása, és mi az, amit saját erejükől értek el, oly tulajdonságaik által tehát, melyek a tiszta virág éltű termékektől legalábbis bizonyos időre megkülönböztetik őket. A kulturális ipar által alaposan lefőlözött elpusztíthatatlansága mindenekelőtt – az egész szférára jellemző módon – arra épül, hogy a hatás fontosabb, mint maga az, ami hat. Amit a vulgáris empirizmus a művészetnek tulajdonít, az éppen a vulgáris művészetre: a könnyű műfajra áll. A vulgáris empirizmus a művészetet csupán *battery of tests*-nek, ingerhatások konglomerátumának tekinti, melyről csak kísérleti személyek reakcióinak kiváltása és megfigyelése által lehet kideríteni valamit – aki pedig maga is ért már valamelyest a dologhoz, nem más, mint a kísérleti személyek kategóriájának szélső esete –, minden sláger viszont csakugyan eleve nem egyéb, mint szociálpszichológiai kísérleti előírások együttese, sémája, valamint lehetséges projekciók, ösztönmegnyilvánulások és viselkedésformák kiváltója. Az örökzöld slágerek minden egyes egyénben emelőként mozgósítják annak saját erotikus aszociációit. Ezek pedig azért alkalmazkodnak oly készségesen az általános formulához, mert önma-

gukban, virágkorukban egyáltalán nem is voltak annyira privát jellegűek, hanem csak a szentimentális visszaemlékezés az, mely eggyéolvasztja őket az egyéni egzisztenciával. Az örökzöldek mechanizmusát még egy egészen sajátos, fáradhatatlanul újratermelt műfaj hozza művileg újra mozgásba: az Amerikában *nostalgia songs*-nak nevezett slágerek. Ezek a számok vágyódást színelnek, elmúlt, visszahozhatatlan élmények után, azokra a fogyasztókra kacsintva, akik azt hiszik, az élet valamely fiktív múlt-mozzanatára emlékezve övék lehet az, amit a valóság megtagadott tőlük. Az örökzöld slágerek korábban említett sajátos minősége – ami egyébként a könnyűzene makacs igényének, nevezetesen, hogy a kor „hű” kifejezője legyen, alapját képezi –, mégsem tagadható mindenestől. Abban a paradox teljesítményben kell keresni ezt a kvalitást, hogy teljességgel elkoptatott, uniformizált anyaggal zeneileg, talán kifejezésbelileg is valami sajátos, félreismerhetetlen produkálnak. Az idióma itt a termékeknek mondhatni második természetévé lesz, megengedve olyasmit, mint spontaneitás, ötlet, közvetlenség. Amerikában az eldologiasodás magától értetődő, mint ilyen csap át, kényszer nélkül is olykor, a humanitás és a meghitt közelség látszatába, és talán több is mint pusztán látszat. Szociológiai szempontból igen tanulságos ez, magas és alacsony rendű zene kérdésében. A könnyűzenében menedéket lel egy minőség, mely a komoly zene számára elveszett, bár valaha nagyon lényeges eleme volt, s elvesztéséért nagyon drágán kell talán megfizetni, ez a minőség: a totalitásba ágyazott, viszonylag önálló, minőségileg gazdagon különböző egyes elemeket jelenti. Ernst Krének és mások is rámutattak arra, hogy az ötlet kategóriája – mely egyébként nem pszichológiai, hanem fenomenológiai jellegű –, a zene felső szintjén veszít

méltóságából, s olyan az egész, mintha ezt a zene alsó rétegei akarnák öntudatlanul is kompenzálni. Az a néhány jó sláger, mely csakugyan létezik, mintegy vádat testesít meg mindaz ellen, amit a komoly zene elveszített, miközben önmagát tette meg saját egyedüli mértékévé – anélkül azonban, hogy rajta múlna e veszteség önkényes ellensúlyozásának lehetősége. Kutatásokat kellene végezni, a pluggingtól független kritériumok megállapítására: miből lesz elvé siker-sláger. Zeneileg magas fokon képzett, s az éppen aktuális slágerlistákat nem ismerő, a piac pillanatnyi helyzetéről a legtávolibb fogalmakkal sem rendelkező személyekből bizottságot kellene létrehozni, mely meghallgatná a kurrens slágereket, és megpróbálná eltalálni, vajon melyek közülük a legsikeresebbek. A kiinduló hipotézis az lenne, hogy messzemenőleg helyesen ítélnének. Ezekután meg kellene magyarázniok, milyen szempontok szerint döntöttek, s meg kellene vizsgálni mindjárt, vajon a sikertelen számokból nem éppen ezek a tulajdonságok hiányoznak-e. Ilyesfajta kritérium lehetne például, hogy a slágernek legyenek szép, akusztikus élvezetet nyújtó ívei, hajlatai – mint például a *Deep Purple* című amerikai evergreenben – melyek ugyanakkor mégis szigorúan a bevett idioma határain belül maradnak. De bármely zenei dimenzióban találhatók jellegzetes vonások. Ha a kommersz slágertermelés két összeegyeztethetetlen tulajdonságot kíván a zeneszerzőtől: egyszerre kell ugyanis olyat írni, ami minden ízében jól ismert és mégis arra érdemes, hogy a hallgató megjegyezze, mert minden más hasonló terméktől különbözik – e kívánalmak értelmében azt tekinthetjük sikerült slágernek, melyben a kör négyesítés megtörténik, és a részletekbe menő slágerelemzésnek mindezt pontosan meg is kellene határoznia.

A slágerben rejlő *qualitas occulta*: határértéke annak a reklámnak, melybe a slágerek ágyazódnak, s amely a legsikeresebb számok önnön szubsztanciájává is vált. Szüntelenül harsog a reklám, és olyasvalamit hirdet, ami után azok, akiknek szól, amúgy is epekednek. Ugyanakkor azonban éppen az ő ambivalenciájuk is az oka annak, hogy ez így van. Mert ez a közönség nemcsak minden komolyzenei hatással szemben ellenálló: titokban saját kedvencei ellen is berzenkedik. Ellenállása lenéző nevetésben robban ki, ezzel fogadják a rajongók mindazt, ami véleményük szerint elavult. Hamar készek „cikis”-nek tartani egy-egy sláger, porosnak, avultnak, akáresak azokat a ruhákat, melyek húsz-harminc évvel ezelőtt az akkori szexbombák luxuscsomagolásaként szolgáltak. Hogy mégis mindig el vannak látva azzal is, ugyanaz az oka, mint minden reklámnak: hogy az igényt, mely előtt a slágergyárosok – mint ezt magukról állítják – meghajolnak, fáradhatatlanul élesszék. Az előállítók persze alighanem élnek a gyanúperrel, hogy a fogyasztók nem hisznek meggyőződéssel a saját entuziazmusukban. Annál buzgóbban lép működésbe a reklámapparátus, meghozza nemcsak egy-egy sláger, hanem az egész sláger-szféra esetében. Mechanizmusa a kulturális ipar alaphabitusza szerint jár el: átformálja az életet, ahogyan az létezik. Tautologikusan éppen az önmagában rejlő, koncentrált társadalmi parancsuralomnak hódol, leróva adóját. Hogy ez az affirmatív gesztus java-részt öntudatlan marad, társadalmi szempontból semmivel nem lesz ártatlanabb, mint hozzá hasonló, csak éppen a verbális kifejezés által ható társai. Csak a kulturális irányítás regisztráló tekintete ítélni a könnyűzenét az egyebek mellett egyenlő joggal elhelyezkedő és ártatlan szektornak. Mert ez a zene objektíve hazug, és arra szolgál, hogy áldo-

zatainak tudatát még jobban elkorcsosítsa, bármily kevésbé mérhető is ez az elkorcsosító hatás az egyes konkrét esetekben. Hogy azonban a könnyűzene, mint tömegjelenség, az egyén autonómiáját és önálló ítélőképességét aláassa, pusztítva ezzel azt a minőséget, melyet szabad emberek társadalma nem nélkülözhetne, a tömegek viszont feltehetően mindenütt a világon demokratikus jogaik megtiprásának tekintenek, s fellázadnának ellene, ha egyáltalán csak megpróbálnánk megfosztani őket a könnyűzenétől – olyan ellentmondás ez, mely magára a társadalmi állapotra utal vissza.

(1961–1962)

(Tandori Dezső fordítása)

ZENE ÉS TÁRSADALOM KÖZVETÍTETTSÉGE

Zenezsziológiai megismerésünk mindmáig nem nevezhető kielégítőnek. A kutatás hol improduktív tudományos üzemmé válik, hol pedig, számos esetben, bizonyítatlan anyagot öröl. Ahol már-már azt hinnénk: összefüggések nyílnak meg, analógiákig jut csupán. Bizonyos dogmatizmus is tapad hozzá. legalábbis ott, ahol motívumait valamely konzekvensen végigvitt társadalomtudományi elmélet határozza meg. De ugyanakkor azok a zenezsziológiai tételek sem érnek sokat, melyek csak azért, hogy valamiféle szilárd talaj legyen a lábuk alatt, a fogyasztók szokásainak vizsgálatára korlátozódnak, vagy éppen csak ott tekintik a szociológiai kutatás tárgyának a zenét, ahol az fogadtatása során valamiféle tömegbázisra talál. Rafináltabb kutatási módszerek ugyan olykor olyan eredményeket is hozhatnak, melyeket nem lehet előre tudni, mint a kutatást már-már megcsúfoló research-közhelyeket: hogy a dzsesszt inkább nagyvárosokban hallgatják, mintsem vidéken, vagy hogy a fiatalságot jobban érdekli a tánczene, mint az idősebbeket. Amivel azonban a zenezsziológia valóban adósa