

*Humanae cur sit speculum comoedia vitae,
quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni,
quid praeter lepidosque sales, ex cultaque verba
et genus eloquit purius inde petas,
quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
jucundis passim seria mixta jocis;
quam sint fallaces servi, [et] quam improba semper
fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
quam miser, infelix, stultus, et ineptus amator,
quam vix succedant, quae bene coepta putes.⁶*

Figyeljétek a darabokat, a művészet tanítását pedig ne vitassátok! Előbb-utóbb úgyis rájöttök, hogy a komédiát hallgatva meg lehet tudni mindent.

Pintér Tibor

A ZENEMŰ AURÁJA

Walter Benjamin és a hangfelvétel

Walter Benjamin A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN című esszéje a modern médiatudományoknak, a műkritikának, az esztétikának – hogy csak a legfontosabbakat említsem – megkerülhetetlen írásává vált. Nem véletlenül. Benjamin arra figyelte fel a harmincas évek végén, ami mára a technológiai tökéletesedés miatt mindennapos jelenséggé vált. Nevezetesen: műalkotásokkal elsősorban reprodukciókon keresztül találkozunk, reprodukált művek tömege kíséri életünket nap mint nap. A Benjamin szövegének keletkezése óta eltelt több mint hetven év alatt a régi, már tökéletesedett reprodukciós eljárások (öntés, veret, fa- és rézmetszet, litográfia) mellett az újabbak (fotográfia, film, hangfelvétel) szédületes technikai fejlődést értek el. Mindezek az átfogó digitális technológiának, valamint az internet elterjedésének köszönhetően olyan tömeges méretű kéznél lévő anyagokká váltak, amelyek példátlan lehetőséget kínálnak a műalkotások megismerésére, vagy, kissé szkeptikusabban fogalmazva, elérhetőségére. Az internet korában előállt az a történelemben soha nem tapasztalt helyzet, hogy elviekben a világ kulturális össztermékének minden darabja elérhető.

Írásom ennek az irdatlan átalakulásnak egy szegmensére kíván rávilágítani: a zene, szorosabban a hangfelvétel Benjamin által explicit vagy implicit módon felvetett kér-

⁶ Miért az élet tükrö a komédia? Miért tetszik öregnek és fiatalnak? Mi mással hat, mint bájával és ízeivel, nemes szavaival és ékesszólással? Fölvet-e súlyos kérdéseket a sok bohózat közepette, és a víg tréfákat miféle komoly dolgokkal keveri? – kérdezted. Mily hamisak szolgálai, mily romlott a nő benne, tele megcsalással és mértéktelen képmutatással! Mily boldogtalanok, nyomorultak, oktalanok és balgák a szerelmeseik; és hogy megbonyolódik, ami az elején oly egyszerűnek tűnt! – véled.

déseire. Előjáróban azonban érdemes legalábbis alapvonalaiiban rekapitulálni az esszé legfontosabb kérdéseit. A szöveg világosan elkülöníthetően két részből áll. Az első, esztétikai rész a reprodukció problémája által felvetett kérdéseket taglalja. Ennek középpontjában az aura fogalma áll, mely minden bizonnyal Benjamin legnevezetesebb esztétikai koncepciójává vált. Az aura röviden és némiképp leegyszerűsítve a műalkotás „itt és most”-jának élménye: a szinte tapintható közvetlenség, amely az eredeti művel való találkozást egyedi esztétikai élménnyé teszi, és ez biztosítja a mű valóságát. A reprodukció értelmezése az aura elvesztése fölötti lamentóvá válik, hiszen a reprodukció kínálhat mindenféle előnyt a befogadó számára, de egyet biztosan nem: a mű tapintható érzéki jelenlétét, az „itt és most” soha meg nem ismételtető eseményét. Lehet persze egy műalkotást többször látni, így az esemény látszólag megismétlődhet, ám minden egyes találkozás más és más, ezért minden esemény is különbözik egymástól. Benjamin szerint ezzel a sajátossággal a reprodukció nem rendelkezik. Az aura problémája nyomán vezet be Benjamin a kultikus érték és a kiállítási érték kettős fogalmát. Ennek messze vezető kérdéseit írásomban részletesen körüljárom. A szöveg legnagyobb részét a fotográfia és a film kérdései adják, s leginkább ennek köszönhető, hogy a fent említett tudományok és tudományágak számára alapművé lett az esszé, hiszen a fotográfia és a film kérdéseiben az egyik legjelentősebb – noha erősen vitatott – elméleti szövegről van szó. A második rész azonban hatalmas fordulatot vesz: a faszálódás következtében a reprodukciónak és az aurális művészet kettősségének politikai dimenziója támad. Benjamin – végső változatában 1939-es írásában – üldözöttsége mellett (vagy azon túl, vagy éppen azért) felismeri a nácizmusban rejlő mély politikai és esztétikai kapcsolatot: a politika esztétizálódását. Azt a jelenséget, mely az „itt és most” esztétikai élményét politikai célokra használja fel: gondoljunk a nürnbergi felvonulásokra és a többi náci tömegdemonstrációra, az ezekben megjelenő műalkotásokra: építményekre, szobrokra, festményekre, a hatalmi gépezet teljességgel átesztétizált megmutatkozására és az ebben rejlő pokoli erőre: az esztétizált politikum az irracionális élményvilág segítségével képes a tömegek fanatizálására. Hozzátehetjük: a hitleri „Gesamtkunstwerk” éppen esztétikai dimenziójában válik lenyűgözővé, monumentálissá, mely olyan vonzalmat ébreszt az erre érzékeny tömegtársadalomban, hogy arra – éppen a hatás tömegpszichotikus jellegénél fogva – az afirmáció lesz a válasz. Ezt az ördögi folyamatot akaszthatja meg a reprodukció. Ugyanis a reprodukált művészet vagy a művészeti reprodukció nem rendelkezik aurával, épp ezért az aurális politikai művészet ellentétivé válik. Ha lehet mondani, a reprodukció képes arra, hogy maga alá gyűrje a politika vészterhes esztétikai auráját. A két rész között komoly ellentmondások lépnek fel, hogy csak a legfontosabbra szorítkozzam: az első rész elsiratja a művészet nagy korszakait, a második éppen e veszteségből emel védfalat a kultúra számára. A két állítás nehezen békíthető ki egymással. S hogy egy olyan konzekvenciáról is szóljak, amelyben Benjamin minden bizonnyal tévedett: a film éppen az egyik legfontosabb propagandaeszköze lett a nácizmusnak, és erről Benjamin épp az ellenkezőjét gondolta. A film nem mentette meg Európát a politika esztétizálódásától. Ezt azonban Benjamin már nem érte meg. Az írás születését követő évben menekülése közben a francia–spanyol határon öngyilkosságot követett el.

A következőkben e nagy horderejű kérdések közül egy olyanra szeretnék figyelemmel lenni, amely, legjobb tudomásom szerint, nem vert gyökeret a Benjamin-irodalomban: a zene aurájára. Az esszé első, esztétikai részére leszek figyelemmel, noha elgondolkodtató lehet a politikai rész kereteiben is megvizsgálni a kérdést. Feltűnő, hogy az esszében a hangfelvételre nem fordít sok figyelmet a szerző. Ennek vélhetően az az oka, hogy

Benjamin két reprezentatív formában ragadja meg a problémát: „1900 körül a technikai reprodukció egy olyan standardot ért el, amelynek keretén belül nemcsak az örökségként kapott műalkotások összességét kezdte tárgyává alakítani, és ezek hatását a legalapvetőbb módon megváltoztatni, hanem saját maga számára is helyet hódított a művészi eljárásmodok között. Ennek a standardnak a tanulmányozásához semmi sem tanulságosabb, mint az, hogy két különböző megjelenési formája – a műalkotás és a filmművészet reprodukciója – hogyan hat vissza a művészet hagyományos alakjára.”¹ Ha a technikai sokszorosítás felől tekintünk a műalkotás fogalmára, akkor az a mű eshet e kategóriába, amely maga eredendően alkalmas a reprodukcióra, vagy egyedi alakjában voltaképpen reprodukció. Előbbi például a festmény és a szobor, utóbbi a fametszet, a rézkarc vagy a litográfia. Ezek – Nelson Goodman fogalompárját segítségül hívva² – azok a műalkotások, amelyek autográf jellegűek, azaz a művész keze nyomát viselik magukon. Az előbbi esetben ez könnyen belátható: az ecsetvonások, a véső nyomai ilyen autográf lenyomatok a mű testén, pontosabban a mű testét e lenyomatok határozzák meg. Az utóbbi esetben azonban különös törést észlelünk. Például a fametszet esetében a műalkotás a sokszorosított tárgy, míg a dúc nem az, noha az viseli magán a művész keze nyomát. Így a benjamin értelemben vett műalkotás fogalma két megjelenési módot takar. Ugyanakkor azok a művek, amelyek nem viselik magukon a művész keze nyomát, s így nem autográfok, azaz alloográfok, nem reprodukálhatók az előbbi két értelemben vett sokszorosítás egyikeként sem. Az irodalomról és a zenéről van szó. E művek bizonyos egyezményes jelek (betűk és hangjegyek) révén jutnak el a befogadóhoz, és a befogadónak ismernie kell ezeket az egyezményes jeleket. Az irodalom és a zene esetében mindegy, hogy a szerzői autográfot olvasom vagy a nyomtatott könyvet, kottát, noha az autográfot varázsszá teheti a szerző keze nyoma, azaz kézírása, de ez az olvasói megindultság nem határozza meg a mű befogadását és interpretációját. A szerzői kézirat nem eredetibb a nyomtatott változatnál. S noha a könyvek és kották sokszorosított termékek, de ezek a mű befogadását nem befolyásolják: az egyik kötetből és kottából éppúgy el lehet olvasni a művet, mint a másiktól. (Félretéve a kiadói és szerkesztői munkában gyakran jelentkező különbségeket.) Ugyanakkor a könyv- és kottanyomtatás kezdete óta a leírt szöveg és zene maga is sokszorosított termék. Egykor a költő nem írt, hanem szavalt, énekelt, azaz recitált, ahogyan a zenész maga is. Az előadás megelőzte a komponálást: a kottairás maga az előadott, rögtönzött zene rögzítésének terméke. A notáció kezdetben emlékeztető jellegű, majd fokról fokra az előadott, rögtönzött vagy fejben megszólaló zene másává lépett elő, miközben a lejegyzés mindig tökéletlen maradt. Mintha a színésznek nem csak a szavait, de hanglejtését, dinamikáját, artikulációját, egyszóval teljes deklamációját is jelekkel akarnánk rögzíteni.³

Azonban a zene felvet egy sajátos problémát: vajon autentikus befogadása a kotta olvasása lenne? Ha igen, akkor a zene befogadása csak és kizárólag egy igen szűk körre korlátozódnék, a kottát rendkívül magas fokon olvasók körére, akik e professziót a legmagasabb szinten űzik: a nagyon képzett és/vagy hivatásos muzsikuskok és a zenetudósok körére. Ugyanakkor a kotta olvasása nem kezelhető azonos szinten az irodalmi szöveg olvasásával. Az a fogalmi apparátus, amely működésbe lép egy szöveg olvasásakor, nem állítható párhuzamba a kotta által közölt hangok a belső hallásban való felhangzásával. A kotta olvasása valamiképpen mindig absztrakt marad: az az érzéki telítettség, amely a mű valóságos felhangzásakor megtörténik, a kottaolvasás során csak analógiás módon valósul meg. Egy már tapasztalt hangzásvilág revitalizálása révén a kottaolvasó belső hallásában felhangzik egy olyan hangzásvilág, mely számára már adott. (Hogy a fel- és elhangzás mennyire közös tradíciója az irodalomnak és a zenének,

arra jó példa a hangos olvasás teljesen kihalt szokása. A reneszánsz vagy barokk költészet érzéki felzengése elválaszthatatlan volt annak eredendő retorikusságától, mert e retorika magában hordozta a megszólalás iránti belső igényét. Még a XIX. században is találkozunk a hangos olvasás jelenségével.)⁴ Ha a kotta nélküli zenehallgatást elfogadjuk autentikus befogadásnak, akkor ahhoz elengedhetetlen a mű megszólaltatása, amely reprodukív interpretáció. A zenei előadóművész esetében kettős reprodukcióval kell számolnunk: az első a kottából mint allográf műalkotásból létrehozott belső hangzásvilág, a második e belső hangzásvilágnak a megszólaltatása. Jóllehet e két elem a vokális és az instrumentális szólistáknál nem válik el erősen egymástól, mert a mű kottából való megismerése azonos lehet a megszólaltatással, amennyiben a zenész első látásra szólaltatja meg a művet: ez esetben a belső hallásban felzendülő mű és a megszólaltatás aktusa egybeesik. Ennél problematikusabb a karmester helyzete. Számára az első látásra való megszólaltatás lehetősége nem magától értetődő adottság, noha ideális esetben lehet kéznél lévő zenekara, amely egy zongoristához hasonló módon első látásra megszólaltatja instrukcióit. Erre azonban a valóságban kevés esély van. A karmesternek mélységesen ki kell művelnie kottaolvasási és belső hallásának hangzó képességét, hogy interpretációja megfelelő állapotba kerüljön a valóságos felhangzás tekintetében. Másrészt a karmesteri munka nem csak autoriter tevékenység, a zenei anyag kimunkálása a zenekarral töltött próbák terméke.

A megkomponált, leírt, zárt műegészként felfogott zene a felhangzás tekintetében reprodukív természetű. Ez azonban nem zárja ki a reprodukivitás mobilitását. Ennek két szélső pontja az ismétlés és a szabad improvizáció. Az ismétlés esetében egyetlen elhangzás sem azonos egyetlen másikkal sem, noha a kottában lévő egyes hangok és azok felhangzása minden esetben azonos. A szabad improvizáció esetében viszont nincs lejegyzett kotta, s amilyen mértékben csökken az előre megkomponált hangok száma, olyan mértékben mozdul el az előadás a reprodukció felől a produkció felé. Köztes állapot például a szerzői utasítások közül ismert ad libitum (tetszés szerint), ami utalhat rögtönzésre, de tartalmazhat kötött, lejegyzett hangokat is, amelyek csak a kompozíció harmóniáját és/vagy melódiáját kötik meg. A XX. század második felében bekövetkezett zenei átértelmeződések azonban virtuálisan minden hangzó eseményt zenévé tettek, így a fenti okfejtés az experimentális zenére már nem érvényes. Pontosítva: a zenei experimentalitás többek között azért jött létre, hogy e típusok között a határok elmosódjanak. John Cage 4' 33" című darabja óta a szándékolatlan zaj és adott esetben a csend is zene. Ebben a vonatkozásban már nincs értelme a reprodukció és a produkció megkülönböztetéséről beszélni.

Benjamin zenei perspektívája azonban ennél értelemszerűen szűkebb, ugyanakkor felvet olyan kérdéseket is, amelyek vonatkozásba kerülnek ezekkel az újabb zenei fejleményekkel is. Az esszé ama kevés példájában, amely a zenére vonatkozik vagy vonatkoztatható, Benjamin a fent idézett zárt zenei műalkotás fogalmát feltételezi, vagyis a zene nála a megkomponált zeneműre korlátozódik. E zenemű azonban, mint láttuk, maga is reprodukcióért kiált, allográf mivolta miatt fel kell hangoznia. Hogy e reprodukció maga is művészet, arra Benjamin nem fordít figyelmet. Azonban érdemes tudatosítani, hogy a zenei előadás mint reprodukív művészet történeti képződmény.⁵ Másfelől a zenei előadó-művészet különös fénytörésbe kerül az autográf és allográf fogalompár tekintetében: mert ha történetesen egy szerző a maga művét játssza, akkor az az ő keze nyomát viseli magán, így autográfnek kell tekintenünk, de éppígy autográf az előadóművész előadása is, hiszen az ő keze nyomát is viselik a felhangzó hangok.⁶ Mivel a zeneszerző nem feltétlenül egy-egy hangszer legmagasabb rendű művelője – ez

a megállapítás is történetileg változó folyamatokat takar –, így előadása nem „autográfabb” az előadóművésznél.

A zenei előadó-művészet teljes leválása a zeneszerzészről, azaz autonómiájának létrejötte a XIX. század eredménye.⁷ Benjamin kimondatlanul is feltételezi a zenei előadás *Werktreue*-jellegét, azaz a műhöz való hűség fogalmát, és ez éppen az a minőség, amely az 1930-as évek klasszikus zenei előadó-művészetét jellemezte. A sokszorosítás-esszé háttérében az a zenei tradíció áll, amely a mű előadását a legnagyobb mértékben a leírt kotta életre keltésében látta, és e kor előadó-művészeti felfogása a töretlen műegész ideális esetben megvalósuló kongeniális interpretációjában gyökerezett. Mind a XVIII. századi gyakorlat, mind a XX. század második felének újításai alapjaiban térnek el ettől a felfogástól.

A hangfelvétel benjaminiai példája igen kézenfekvő: „...a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adtak elő, egy szobában szólal meg”.⁸ Az aura fogalma nyomán Benjamin azt a kérdést feszegeti, hogy a szobában felhangzó zenemű rendelkezik-e azzal a minőséggel, amelyet az élő zene esetében tapasztalunk: a hangverseny megismételhetetlen, egyedi „itt és most”-jával, a zenei műalkotás valóságával. Természetesen első közelítésben erre nemleges a válasz, hiszen a reprodukció Benjamin felfogásában az eredeti művet megfosztja aurájától: „a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket az eredeti mű sem érhet el. Mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppanhasson, akár fénykép, akár lemez alakjában”.⁹ A mondatban megjelenő vásárlói magatartás problémáit félretéve a hanglemez alakjában az eredetileg „teremben vagy szabad ég alatt” előadott mű hirtelen élénk lép, s mi abban a hiszemben juthatunk hozzá, hogy részeseülünk az eredeti előadás minőségéből. Azonban Benjamin számára a legfontosabb, az aura, elvész a felvételtől: „a reprodukció technikája [...] leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától”.¹⁰ Látni kell, hogy a hanglemez esetében Benjaminget a legkevésbé sem foglalkoztatja a korabeli hangfelvételek a mai vagy akár a negyven évvel ezelőtti technikához mérten gyenge auditív minősége. Az aura hiányának problémája független a hangreprodukálás technikai fejlettségétől, noha Benjamin sejthette, hogy a hangreprodukció is át fog esni jelentős minőségi változásokon, ahogyan az a képi reprodukcióval is történt. De felfogásában nincs jelentősége a rögzítéstechnika fejlődésének. Ám az esztétikailag megkülönböztethetetlen eredeti előadás és annak felvétele komolyan visszahat az aura esztétikai érvényességére, miközben az aura mint fogalmi konstrukció változatlan marad. Azaz kétirányúvá válik a probléma: az egyik az eredeti benjaminiai intenciók szerinti teoretikus kérdés, a másik az esztétikai tapasztalat időben változó kérdése.

Benjamin felfogásában a hagyomány birodalmáról való leszakadás végeredményben szekularizációs folyamat. A műalkotás elsődlegesen a kultusz tárgya. A szekularizációs folyamatban a kultikus tárgyból esztétikai tárgy válik, amely „a szépség profán szolgálatában”¹¹ áll, s jellemzően ez az átértékelődés a reneszánszban kezdődik. Ennek megfelelően a kultikus érték és a kiállítási érték kettős fogalma kapcsolódik a két állapothoz. A kultikus érték miatt a műalkotás olyan sajátossággal rendelkezik, amelynek kiállítási értéke nincs, mert egész egyszerűen nem érzékelhető. Erre Benjamin példája a gótikus katedrálisnak azok a szobrai, amelyek a sík földről nem láthatók, így azok – tehetjük hozzá – nem földi szem számára készültek, noha aki megmássza a katedrális tornyát, láthatja őket. De a befogadói magatartás mégsem áll „a szépség profán szolgálatában”, az isteni szem számára készült szobor „megengedi” az emberi szem által való látást, célja azonban eredendően nem ez. Ha ehhez közeli, de ellenkező példát akarunk említeni, akkor a barokk katedrális kiállítási értékét nevezhetjük meg, mely mindent a földi szem

elképráztatásának vet alá, még akkor is, ha szerepe kultikus ugyan, de e kultusz mély-ségesen e világi, esztétikai szempontok szerint berendezett. Az érületbeli különbség meghökkenően nagy. Hogy Szerb Antal hallatlanul találó kifejezésével éljek: „*a középkori ember letérdelt, mert áhítatot érzett, a barokk ember letérdel, hogy áhítatot érezzen*”.¹² Az azonban problematikus, hogy Benjamin a művészet *egészét* a kultusból származtatja, és szellemtörténetileg e kultuszról való leválás oly hangsúlyos szerepet kap. Ugyanis a művészet így teljes egészében párhuzamossá válik a szekularizáció folyamatával, és az azt demonstráló esztétikai tárggyá válik. Radnóti Sándor joggal mutat rá arra, hogy ez a művészetfelfogás „*a művészet premodern funkcióinak redukciója, hiszen nem tartalmazza a művészet szórakoztató, díszítő, játékos szerepét, nem fedi teljesen a hatalmi reprezentációban betöltött feladatait, mint ahogy az életformáknak normát adó rendeltetése sem marad szükségképpen a kultikus-rituális keretei között*”.¹³ Másrészt a kultikus és a kiállítási érték viszonya két, egymástól nem világosan elkülönített síkon mozog. Benjamin hol történeti értelemben beszél a kultikus érték kiállítási értékévé való átváltozásáról (ez a folyamat a reneszánsz-szal kezdődik), hol pedig a műalkotás mibenlétének meghatározójaként jelenik meg. Ha történeti értelemben közelítünk hozzá, akkor például Bach egyházi kantátái már nem lehetnek kultikus értékkel bíró művek, ugyanakkor, mivel éppen egy kultusz keretében, a protestáns istentiszteleteken hangzottak el, éppenséggel beteljesítői a kultikus értéknek.

A zenemű szerepe a kultuszban szintén történeti változásoknak alávetett. Hogy az előbbi példánál maradjunk: Bach egyházi kantátáit a lutheránus istentiszteleteken nem játszották egyvégtében, hanem minden tétel alá volt vetve a rituálénak, ezért a kantáta nem vált egységes, modern értelemben műegésként felfogott esztétikai tárggyá. Amikor koncerten halljuk Bach egy-egy kantátáját, s esetleg templomban, akkor – Benjamin gondolatmenetét alkalmazva – az esztétikai kiállítási érték őriz magában valamit abból a kultikus értékből, amely eredendően meghatározta a művet, még akkor is, ha nem kapcsoljuk szorosan össze az adott művet az adott egyházi ünneppel és annak meghatározott rituális egységeivel. A mű mintegy emlékeztet hajdani kultikus funkciójára, és így a saját történetiségén keresztül felmutatja a vallásos-kultikus művészeti hagyományt. Ugyanakkor, ha a hallgató történetesen protestáns, és istentiszteleten hallja a művet, akkor az számára kultikus értékkel bír. Láthatóan a két elem nem békíthető ki egymással. Benjamin történeti perspektívájából a kiállítási értékévé transzformálódott Bach-kantáta a romantika művészetvallásának letéteményesévé válik, ugyanis a műalkotás az egyetlen és utolsó tárgy, amelynek ugyan „már csak” kiállítási értéke van, de mégis érzéki telítettséggel képes megjeleníteni a kultuszt, más szóval emlékeztet a kultuszra.

Ez geneziséét tekintve mélységesen vallásos gondolat, mert a zeneművet visszavezeti *in principio* állapotába, azaz fogantatása, komponálása és első felhangzása, mondhatni, mítikus idejébe. Mivel fentebb a megkomponált zeneművet allográf művészetként határoztuk meg, ezért döntő kérdéssé válik, hogy a kézirat felhangzása mint reproduk-tív produkció mennyiben határozza meg a mű kultikus és kiállítási értékét. Ezért a következőkben a zenemű előadására, e mélységesen autográf reproduk-tív művészetre szeretnék összpontosítani. Ha Bach kantátáinak előadását vesszük példának, akkor természetesen adódik az a probléma, amely minden előadó-művészetben, így a színjátékban, az ékesszólásban is felmerül: mivel az előadások nem maradnak fenn, ezért nincs előadói műtárgyunk sem. Bach egyházi kantátái csak abban az értelemben lehet-tek a kultusz részei, hogy felhangzottak. Ugyanakkor a két érték benjamin-i elkülöníté-se különös paradoxonhoz vezet. Bach egy levelében arról panaszkodik a lipcsei város-tanácsnak, hogy énekesei közül 17 alkalmas, 20 még nem alkalmas, egy másik 17 tagú

csoport pedig teljesen alkalmatlan a kóruséneklésre.¹⁴ Ez nagyon rossz arány. Ha tekintetbe vesszük is Bach perfekcionizmusát, még akkor is jobb nem belegondolni, miképpen szólalt meg a Tamás-iskola diákjaiból verbuvált kórus. És ez a kórus, valamint nyilván a jobbabból toborzott szólisták csapata adta elő Bach szinte valamennyi egyházi vokális művét. Ez azonban nem perdöntő eset, hiszen ugyanígy lehetne hivatkozni olyan szerzőre, aki jobb körülmények között élve dicséri előadói gárdájának kvalitásait. Mégis, a Bach-példa elgondolkodtató. Egyfelől: lehet-e egészen nívótlan kiállítási értékű mű kultikus értékkel bíró? Másfelől: lehetséges-e kultikus érték kiállítási érték nélkül, és fordítva? A példára alkalmazva: el lehet-e különíteni, hogy Bach panasza a kultikus vagy a kiállítási érték felől szólal-e meg? Az előadás minősége kiállítási jellegű kérdés, hiszen az interpretáció esztétikai kvalitásaira kérdez rá. De ez a minőség jelen esetben elválaszthatatlan a kultikus értéktől. Tudjuk, Bach ars poeticájának sarkalatos eleme volt a protestáns zenefelfogás Luthertől származó állítása, miszerint az egyházi zene Isten nagyobb dicsőségére szolgál. Ezt a tételt Bach teljes mértékben interiorizálta, miközben ez természetesen nemcsak rá volt jellemző, hanem a protestáns egyházzenei komponisták legnagyobb része is osztotta e felfogást. Ha lehet mondani, e zenefelfogás közhelyszerűen jelen volt a kor zenei életében. Nehezen tartható az az értelmezési kísérlet, hogy Bach vagy bármely kollégája elválasztotta volna a benjamin-i értelemben vett kultikus értéket a kiállítási értéktől, amint annak sincs semmi nyoma a kor zeneesztétikai irodalmában, hogy egy dolog a kiegyensúlyozott, harmonikus hangzás, más dolog az Isten dicsőségére megszólaló zene. Ha Bach zenészei képzettsége miatt panaszkodik, akkor ez kihatással van a zene kultuszban betöltött szerepére is. Más kérdés, hogy feljebbvalói nem tulajdonítottak sok jelentőséget a problémának, de ez az állásfoglalás egyszerre destruálja a zene kultikus és kiállítási értékét. Egyszerűen fogalmazva: az előjáróság nem múzsai természete fittyet hány a zene istentiszteletben betöltött szerepére. Azonban a fenti paradoxon oda vezet, hogy a két érték merev elkülönítése tarthatatlan, sőt, egyenesen a kettős fogalom dekonstrukcióját eredményezi. Mivel nem kívánám itt és most kiterjeszteni a kérdést más művészetekben való alkalmazhatóságára, legyen elég annyi, hogy végső soron minden egyház és felekezet zenéjében képtelenségnek mutatkozik a kultikus és a kiállítási érték elkülönítése. Az esztétikum és a rítus egy adott kontextusban ugyanis egymást feltételező fogalmak, és mindkettő kölcsönösen meghatározza egymást.

Lássuk, milyen problémákat vet fel a reprodukzív interpretáció és annak reprodukciója: a hangfelvétel. Benjamin számára az „itt és most” elhangzó előadás adja a zenemű valódiságát, mert az ilyen módon képes a hagyomány része lenni. Ha e hagyományról a hangfelvétel alakjában leszakad, akkor elveszti auráját, éppen azért, mert megszólalása esetleges, a zenehallgatás intézményesített keretein kívül bárhol felhangozhat, azaz a számára eredendően kijelölt hely a folyamatosan ismételt lejátászások során felszámolódik. Ez egyfelől jelenthetné azt, hogy függetlenül a kultikus érték és a kiállítási érték megkülönböztetésétől, a zenemű számára történetileg meghatározott helyen kell, hogy elhangozzon. Ebben az értelemben a mű valódiságát az is sérti, ha nem eredeti környezetében hangzik el. Mise koncertteremben, szimfónia templomban és így tovább.¹⁵ Ilyen módon az előadások áttevődése egyik helyszínről a másikra maga is történeti jelenség, és alapvetően kihat a mű aurájára, de erről Benjamin hallgat. A mű valódiságának tekintetében nemcsak az a kérdés, hogy a szabad ég alól a szobába költözik be a kórusmű, hanem az is, vajon honnan került a szabad ég alá. A nyilvánosság terei természetesen átjárhatók, és ezek az átjárások történetileg megismerhetők: viszonylag

pontosan meg lehet jelölni az előadó-művészet történetében, hogy mikor milyen változások történtek a zenei nyilvánosságban. A hangfelvétel azonban minőségi változást eredményez. Ha elfogadjuk azt az erősen problematikus kimondatlan előfeltételezést Benjamin szövegében, hogy minden élő előadás valódi, függetlenül attól, hogy a zenei nyilvánosság mely terében hangzik el, akkor ehhez képest a hangfelvétel mint a reprodukció reprodukciója, éppen a megkettőzött reprodukciófogalom miatt teljességgel új helyzetet teremt. Mármost az lesz a kérdés, hogy milyen értelemben jelenthető ki: a hangfelvétel teljes mértékben megfosztja a zeneművet aurájától. A kultikus érték és a kiállítási érték művet meghatározó és történeti fogalmát láttuk egyfelől abban, hogy e két fogalom összemosódik, másfelől abban, hogy érvényességük, legalábbis a zenében, tarthatatlan. Adódik a kérdés, hogy mégis ki teremti meg a zenemű „itt és most” jellegét, amely az aura meghatározó eleme. Esztétikai tapasztalatunkban ezt a hangverseny közönsége teszi meg, amely éppúgy emlékeztet a kultusz közösségére, mint a mű kiállítási értéke a kultikusra. A közönség, csakúgy, mint a modern mű maga, „a szépség profán szolgálatában” áll, és e profán szolgálat emlékeztet a kultikus szolgálatra. Ismerve, hogy Benjamin kritikusai gondolkodására milyen mélyen hatott a német romantika művészet-felfogása,¹⁶ nem járunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, Benjamin gondolkodásában a kiállítási érték a szekuláris művészetvallás keretei között értelmezhető. Így válik a befogadói közönség a kultusz közösségének visszfényévé. Azaz nem egyszerűen arról van szó, hogy az aura a zenemű puszta élő előadásának eredménye, hanem arról, hogy a közönség mint közönség reflektál az előadásra. E kölcsönviszony eredménye az aura.

A hanglemez Benjamin számára éppen a zene közösségi „itt és most” jellegének kölcsönviszonyában problematikus. Ugyanakkor a hanglemez valóságának kérdése további kérdéseket vet fel. Védhető ugyan az aura fogalma az élő zene versus hanglemez vitában az előbbi javára, de e kérdés történeti értelemben való eldöntése súlyos nehézségekbe ütközik. A hangfelvétel technikájában bekövetkezett tökéletesedés ugyanis nem mellőzhető e kérdéskörben. Glenn Gould, a kanadai zongoraművész és igen jeles zenei esszéista A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSAI című írásában így ír: „...*akár felismerjük, akár nem, a hosszan játszó lemez eljutott oda, hogy kifejezze a zene teljes valóságát*”.¹⁷ Tévedés lenne persze nem számításba venni, hogy Gould a maga radikális döntésének – nevezetesen, hogy 1964-től végleg visszavonult a pódiumművésztől – elméleti háttérét írja meg 1966-os esszéjében, amely a hanglemez mint a voltaképpeni zenei műalkotást határozza meg. Ha van a zenei reprodukciónak kihívó apológiája, akkor Gouldé az, még akkor is, ha a szöveg legalább annyira problematikus, mint Benjaminé. Gould – feltehetően Benjamin írását nem ismerve – fogalmazza meg tételét, miszerint a zenehallgatás a jövőben kizárólagosan az elektronika alávetettje lesz: „...*a nyilvános hangverseny a ma ismert formában egy évszázad múlva sehol sem lesz, funkcióit addigra teljesen átveszik az elektronikus hordozóeszközök. [...] Soha semelyik kijelentésemet nem idézték ilyen széles körben – vagy vitatták ily hevesen*”.¹⁸ Nos, 2066 még messze van, de egyelőre semmi jele annak, hogy Gould jóslata valóra vált volna, azzal együtt, hogy a hosszan játszó lemeztől már igen messze járunk, s felsorolni is nehéz lenne mindama technikai átalakulást, mely a mai zenehallgatási szokások megjelenéséig vezet. Mint fentebb említettem, Benjamin a műalkotást meghatározó reprodukciófogalmánál a technikai állapotok nem mérvadóak, annál inkább érdekesek e kérdések, ha a történeti vonatkozások szemszögéből tekintünk rájuk. Ugyanis a hanglemez mint „a zene teljes valóságának kifejezője” tétel nagymértékben átalakítja a reprodukcióról mondottakat, és az esztétikai tapasztalat számára fogas kérdéseket tesz fel. Mert a zenei valóságban a reprodukció esztétikai jelenségként az

élő zene méltó társa és/vagy ellenfele lett. Benjamin idejében senkinek eszébe sem jutott volna megkérdezni, hogy a hallott zene reprodukzív vagy eredeti. A hangfelvétel minősége árulkodott, mert a gramofonlemez igracsak gyatrán adta vissza azt a teljes zenei valóságot, amely a koncertteremben elhangzott. Azóta a helyzet gyökeresen megváltozott, és a hangfelvétel sajátos módon hat vissza a hallgatói elvárásokra, ennélfogva pedig a koncerttermek akusztikai terveire. Erre a visszaható effektusra már Gould is felfigyelt, és sajátosan interpretálta: *„Két nemzedékkel ezelőtt a hangversenylátogatók szívesen vették, ha alkalmi zenei élményük akusztikai fenségességgel párosul, lehetőleg üregesen visszhangzóval, és a legelső felvételkészítők megkísérelték azt a katedráliszerű hangot előállítani, amit a kor építészeti a hangversenyterembe próbáltak belefoglalni – a szimfónia katedrálisába. A hangfelvételekkel való intimebb tapasztalatunk azóta közvetlen és pártatlan akusztikát sugallt, olyant, amilyennel otthonainkban köznapibb módon tudunk együtt élni. Mintha azt várnák el tőlünk, hogy a hangversenyteremben is együtt éljünk vele. A második világháború utáni hangversenyterem-katasztrófákból álló bámulatos lánc némelyik sokat reklámozott szeme (a Philharmonic Hall a Lincoln Centerben, a Royal Festival Hall stb.) egyszerűen eltulajdonította a stúdió jellegzetességeit, amiket azért találtak ki, hogy kiemeljék a mikrofon által felszedett hangokat.”*¹⁹ Azóta az állítható hangvetőkkel és hangkamrákkal (ezekkel rendelkezik a budapesti Művészetek Palotájának nagyterme is) fölszerelt mobil akusztika segítségével a kívánt hangzás valósággal úgy keverhető ki, mint a csúcskategóriás hifiberendezés hangzása a kiegyenlítő eszközzel. Azaz gouldi értelemben a hangverseny intézménye valóban nem az már, mint egykor volt, és noha létezik, de az új akusztikai törekvések figyelembe veszik a hangfelvétel sajátosságait, amelyek maguk is időben változó dinamikával alakulnak át. Gould sarkos megállapítása alapján a közönség immáron stúdióként működő hangversenyteremben ül, miközben a Gould írása óta eltelt időben több stúdiótechnikai eljárás újra a korábbi móddal, az akusztikai fenségesség visszaadásával kísérletezik. Élő zene és hangfelvétel mára kéz a kézben jár, s a mai tapasztalat számára – már Gouldon is túlmutatva – megjelenik egy soha nem látott jelenség: az esztétikai megkülönböztethetlenség dilemmája.²⁰ A hangfelvétel ugyanis nem az élő zenét imitálja, hanem a stúdió eszközeivel (vágások, akusztikai és tempómanipulációk stb.) egyedi műalkotásokat hoz létre, sőt, az ily módon létrejött egyedi műveket egymással újabb és újabb találkozásoknak teszi ki, ezért bizonyos egyedi művek újabb egyedi művek alkotórészeivé válnak. A popkultúrából ismert disc jockey újraértelmezett alakja több, mint sokatmondó: a DJ létező hangfelvételeket élő előadás keretében kever össze, és az így létrejött anyagot egyedi műalkotásként definiálja. Másfelől a hangfelvétellel helyettesíteni lehet a hagyományos értelemben vett élő előadást is, melynek során a közönség nem képes megkülönböztetni a két médium közötti különbséget. Technikai értelemben a hangfelvétel tökéletesen képes imitálni az élő előadást úgy, hogy mindeközben mégsem imitálja, és fordítva – mint fentebb láttuk – az élő előadás maga is rendelkezik a hangfelvétel sajátosságaival.²¹

Így a benjaminai értelemben vett zenei aura fogalma viszonylagossá válik. Miután a kultikus és kiállítási érték problémáját már láttuk, a kérdés módosul: biztos-e, hogy csak az élő előadás rendelkezik aurális kiállítási értékkel? Ugyanis Gould tétele, mely szerint a hangfelvétel a zene teljes valóságát kifejezi, és ezért az autentikus zenei műalkotás a hangfelvételben manifesztálódik, kikezdi Benjamin valódiságfogalmát. Gould felfogását követve attól még nem lesz zenei értelemben valódi egy előadás, mert koncertteremben vagy templomban hangzik el. Az előadási hely mint az aura letéteményesének fentebb leírt relativizáltsága kiterjeszhetőnek tűnik a hangfelvételre. A stúdiómunka

Gould számára a perfekcionizmus olyan fokára emeli az interpretációt, amely a zenemű legautentikusabb megszólalása lesz, és barázdákba vésett zenei tökélyként manifesztálódik, s ez az egyúttal az időbe is belevésett zenei tökély létrehozza saját auráját, a hallgató pedig egymaga teremti meg a zenehallgatás „itt és most”-ját. A reprodukció bekebelezi a zenemű auráját.

Jegyzetek

1. Walter Benjamin: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN. Ford. Barlay László. In: uő: KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA. Gondolat, 1969. 304. Az esszé új fordítása elérhető az interneten A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI REPRODUKÁLTÓSÁG KORÁBAN címmel: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. (Hozzáférés: 2010. február 22.) Talán az egyik legalaposabb német nyelvű kiadás: Walter Benjamin: DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT UND WEITERE DOKUMENTE. Hrsg. und Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007. Itt mondok köszönetet Radnóti Sándornak és Somlyó Bálintnak értékes megjegyzéseikért, javaslataikért.
2. Az autográf – allográf fogalompárról lásd: Nelson Goodman: THE LANGUAGES OF ART. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis/Cambridge, 1976² [1968] 112–123. A fogalompár kifejtését és értelmezését magyarul lásd: Radnóti Sándor: HAMISÍTÁS. Magvető, 1995. 159–162.
3. Ez nem ismeretlen eljárás: Lully a Racine-tragediák színészeinek deklamációját kottában igyekezett rögzíteni, hogy az saját művei énekbeszédének (récitatif) mintájául szolgáljon. (Vö. Romain Rolland: JEGYZETEK LULLYRÓL – LULLY SZAVALÓÉNEKE ÉS RACINE DEKLAMÁCIÓJA. In: uő: ZENEI MINIATŰRÖK I. Ford. Benedek Marcell. Gondolat, 1961. 141–167.
4. Lásd Steven Roger Fischer: A HISTORY OF READING. Reaktion Books, London, 2004. 274–275.
5. Vö. Pernye András: ELŐADÓMŰVÉSZET ÉS ZENEI KÖZNYELV. Zeneműkiadó, 1974.
6. Megvilágító példája ennek François Couperin csembalóiskolájának eredeti címe: L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN (1717), azaz szó szerint A csembaló érintésének művészete. A hangszerjáték a szó szoros értelmében a művész keze nyomát viseli magán.
7. Vö. Pernye: i. m. 312–339.
8. Benjamin: i. m. 306.
9. Uo. 306.
10. Uo. 306–307.
11. Uo. 310.
12. Szerb Antal: A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE. Magvető, 1989. 294.
13. Radnóti: i. m. 95.
14. J. S. Bach: LEVÉL LIPCE VÁROS TANÁCSÁNAK. 1730. augusztus 23. In: J. S. Bach: LEVELEK, ÍRÁSOK, DOKUMENTUMOK. Ford. Dávid Gábor. Zeneműkiadó, 1985. 50.
15. Sajátos példa a Händel-oratóriumok templomi előadása: még a MESSIÁS is eredendően nem szcenírozott színpadi mű, és a korabeli Angliában blaszfémiaival vádolták azokat az előadásokat, amelyek templomban hangzottak fel. Ma ez a viszony kifejezetten megfordult, és a MESSIÁS magától értetődően elsősorban templomi zene.
16. Vö. Walter Benjamin: A MŰKRITIKA FOGALMA A NÉMET ROMANTIKÁBAN. Ford. Ábrahám Zoltán. Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2004.
17. Glenn Gould: A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSAI. Ford. Csuha István. In: uő: TILTSUK BE A TAPSOT. Válogatott írások. Európa, 2004. 94.
18. Uo. 92.
19. Uo. 96.
20. A probléma képzőművészeti tárgyalását l. Radnóti: i. m. *Az esztétikai megkülönböztethetlenség dilemmája* c. fejezet. 141–154.
21. Sajátos eset az ún. sampling technológia, amely valódi hangszerek digitális másolatait hozza létre. A hangonként felvett eredeti hangszer megszólaltatható a megfelelő technikai apparátussal, és a reprodukált hangszer hangja elvben megkülönböztethetetlen az eredetitől. A reprodukció ebben az esetben egy elemmel bővül: a reprodukált hangszeren megszólaltatott mű reprodukált interpretációja lesz a rögzített felvétel mint az előbbi reprodukciója.