

# Zen buddhizmus + zene = zene-buddhizmus?

---

**Távol-keleti inspirációk, absztrakt festészet és kortárs tánc találkozása az experimentális zenekultúrában**

Karap Zoltán

*A Vörös Postakocsi abból a hiánypótló célból fogadta be a Wurlitzer rovatot, hogy a XX. és XXI. századi zenei különlegességekről, valamint a zenéről mint kulturális jelenségről a kortárs esztétikai, szociológiai, illetve zenetudományos ismeretek tükrében egyfajta átfogó képet tárjon az olvasók elé.*

Vajon mi az oka annak, hogy egy vidéki galériában ma minden további nélkül találkozhatunk 20—21. századi műalkotásokkal, miközben a hangversenybérletekben némi túlzással szólva nem-hogy kortárs művek, de általában még a 20. századi zeneszerzők darabjai sem hangzanak el? A fővároson kívül az ún. komolyzenei élet repertoárja emfatikus értelemben „holt”, és talán ezzel is magyarázható, hogy a mai kultúrafogyasztó elsősorban azon (többnyire populáris) művészeti ágak felé fordul, amelyek közvetlen kapcsolatban vannak a jelennel. Mit lehet tenni a kortárs zenekultúra támogatása érdekében? E sorok szerzője szerint az állami szubvenció csupán szükséges, de nem elégséges feltétel: a zenekultúránk elméleti, társadalomtudományos olvasatára, edukációjára is szükség van ahhoz, hogy a zenei átlagműveltség szintje ne rekedjen meg Bartók és Kodály műveinek, illetve zenepedagógiájának ismereténél. A ma ének-zene-, illetve zenetörténet tanára a nyugat-európai pályatársaihoz képest sokkal nehezebb helyzetben van, mivel a múlt század magyar nyelvű szakirodalmában szinte lehetetlen ideológiamentes elbeszéléseket, zenetörténeti összefoglalókat találni, noha a zenetudomány, akárcsak a tudomány mint olyan — Nyíri Kristóf szavait idézve — „filozófia nélkül vak, a filozófia pedig eszmetörténet nélkül üres”. Ahhoz, hogy a 19. századi romantikus zene utáni fejleményeket történeti távlatokban is megértsük, szükségünk van olyan fogódzókra, amelyek nem az avantgárd „elfajzottságából”, de nem is „az imperialista formalizmusából” származnak, hanem ezektől kellő távolságból, a kortárs zenetudomány és a filozófiai tradíció közötti átjárókból.

---

**Karap Zoltán** Kunhegyes, 1984, esztéta, zenész, novellista. A Debreceni Egyetemen szerzett filozófia tanári diplomát, majd doktori címet; a carPEDIgNem együttes énekes-gitárosaként kortárs költők verseinek megzenésítésével foglalkozik. Tárca-és esszénovellákat 2008 óta publikál. Jelenleg Nyíregyházán él.

Miként arra a Wurlitzer rovat korábbi írásai is utaltak, a zenei disszonanciákban, illetőleg zenei zajokban tobzódó művek értelmezései a 20. században már nem csak egy kétezer-ötszáz éves fogalmi apparátussal, tehát arisztotelési alapokon (művészet = utánzás), és nem is csak a 18–19. századi érzésettétika dramaturgiai funkciói felől tárgyalhatóak, hanem ezek mellett legalább ennyire fontos az ún. „szonocentrikus”, vagy „kolorisztikus” zenehallgatás kultúrája is. Ez mindazon komponisták művei esetében legitim elvárás lehet, akik a maguk módján elszakadtak a tonális zenei ember- és természetábrázolás narratívájától<sup>24</sup>, a zene konkrét társadalmi, szociális kapcsolataitól, s ehelyett a zeneművészet „hiperegisztens”<sup>25</sup>, vagy épp a társművészetekkel kapcsolatos relációit, az érzékszervek „mutációinak” lehetőségeit keresték. Vagyis mindazok esetében, akik Adorno sokat idézett szavaival szólva „a művészetek kirojtosodott határvonalain” egyensúlyoznak. Zenei szempontból ennek a határvonalnak a legvékonyabb szálai e sorok szerzője szerint kétségkívül John Cage és zeneszerzői köréhez vezetnek. Alighanem ez az a korszak, ahol napjaink hangversenyközönsége elveszíti a kapcsolatát a zene történetével, és ez nem csak azt eredményezi, hogy egy viszonylag szűk, amerikai zeneszerzői csoportosulás művészetét nem érti, de azt is, hogy a neoavantgárd, az experimentális zene, a hanginstalláció-művészet, illetve szabad improvizációs jazz működésmódját illetően is minimum bizalmatlan marad. Jelen írás célja, hogy az amerikai experimentális zenei kultúra feltételezhető belső dilemmáinak elemzése során mintegy ráhangolja az olvasót a zenei észlelés *mint olyan* problémájára, amely miként azt látni fogjuk, részint a zen buddhizmussal való ismerkedés következménye, részint pedig annak a kérdésnek a története, miképpen volna lehetséges úgyszólván átkonvertálni az absztrakt képzőművészet észlelési sémáit a zenei megismerés környezetébe.

24 „A tonalitás az »azonosság«, az atonalitás a »helyesbítés« közérzetének kifejeződése. A »tonális közérzet« alapja az a tudat és szemléleti bizonyosság, hogy létezik valaminő abszolútum, mivel az ember a világot egy, a klasszikus fizika fogalomrendszerével leírható statikus világegyetemnek fogja fel. Az atonalitás viszont ezzel az abszolúttal tételező szemléletmóddal ellentétben ugyanúgy a bizonytalanság, a relatív és labilis jelleg reprezentánsa, mint a modern fizikai világkép, amely nem ismer kitüntetett rendszereket, amelyben a bizonytalansági reláció és a komplementaritás elve válik a világszemlélet alapjává” — írja egy helyütt Zoltai Dénes Mészöly Miklós *A tonalitás és az atonalitás történetéről* című tanulmánya kapcsán, amely jelen írás szempontjából remekül érzékelteti, hogyan képes kiterjedni az érzésettétikai értelmezői stratégia a zenében „visszatükröződő társadalmi folyamatokra” is. (Vö.: ZOLTAI Dénes, *A modern zene emberképe*. Magvető, Budapest. 1969. 506.)

25 A kifejezést Hamvas Bélától kölcsönöztem, aki Tanguy-ról írott esszéjében a következőképp definiálja a fogalmat: „Az a sajátos folyamat, amely a modern művészetben mint következetes életellenszenv nyilatkozik meg, a társadalom ellen tanúsított ellenállással nincs, vagy csak alig áll kapcsolatban. Hogy a művészet a modern társadalmat semmiféle alakjában nem fogadja el, több, mint természetes, de a dolgok nem ezen múlnak. A művészet nem társadalomkritika, és semmiféle alakjában sohasem volt lázadás a világ ellen. A művész a szubegisztens (küszöb alatt élő) emberrel nem áll szemben, hanem olyan megismerő és megvalósító tevékenységet folytat, amely a szociális hétköznapiénál alapvetőbb léttörvényeket (érték, arány, rend, mérték, ritmus) állapít meg. Messziről ez mindenesetre a világgal való antagonizmusnak látszik. A művészetben az életéhség likvidálásának értelme azonban az, hogy a művész a világ végleges rendjének törvényeit megtalálja és ezt a végleges világot művében megvalósítja. A művészetben elsősorban nem a szociális hétköznapi elutasításáról van szó, hanem arról, hogy a szociális hétköznapnal szemben a művész egy hiperegisztens létre hivatkozik.” (Vö. HAMVAS Béla, *Tanguy, vagy a logisztika misztikája*. In: Uő.: Patmosz I. Medio Kiadó, 2008. 342–343. Online: <http://hamvasbela.uw.hu/03.htm#28> — Utolsó megtekintés 2019.08.21.)

## 1. A „mezőhelyzet” mint előtörténet, avagy az amerikai zene „negatív szabadsága”

Aaron Copland „*A mi új zenénk*” címmel 1941-ben nem kevesebbre vállalkozott, mint a 20. század első felének legizgalmasabb amerikai zeneszerzőinek ismertetésére. Egy ekkora ország zenekulturális életét átlátni és arról hiteles zenetörténeti dokumentációt írni — ráadásul egy alapvetően Európa-centrikus problémátörténet folytatásaként — szinte megoldhatatlan feladat, de tekintve, hogy egy — a zenei életben nem kevéssé elismert — gyakorló komponistáról van szó, úgy látszik, a coplandi megérzések döntő többségükben a szerzőt igazolták. Legalábbis erre enged következtetni, hogy Copland negyedszázaddal később, bár itt-ott korrigálva (pl. a címet *Az új zené*-re módosította) ismét kiadta könyvét, mondván, „szerencsésnek tartom magam, hogy ellenőrizhetem a múltban alkotott ítéleteimet”<sup>26</sup>. A szélesebb körnek szánt ismeretterjesztő könyv koncepcióját látván, már a múlt század első felében készen állt az az olvasat, mely szerint: „(...) a modern zene egész története nem más, mint a múlt század germán zenei hagyományaitól való fokozatos eltávolodás folyamata.”<sup>27</sup> A Copland által felvázolt zenetörténeti ív érvényességét bizonyítja, hogy a zenekultúra múlt század eleji erőtereinek kialakulását ma sem látjuk másként. Wagner halála után a wagneriánus zenével szemben a századfordulóra két irányzat is igyekezett új perspektívákat mutatni: egyrészt a francia impresszionizmus — Debussy, majd Ravel nyomán; másrészt Muszorgszkij realizmusa. Bár a tonális hangrendszer uralma már Wagner halála előtt kezdett gyengülni, a romantikus zenei paradigma, vagyis a romantikus zenehallgató uralma töretlenül regnált, miközben Schönberg dodekafon expresszionizmusa, Sztravinszkij neoklasszicista dinamizmusa, Bartók Béla — az atonalitást tonalitással összebékítő — folklórizmusa újabb és újabb kihívások elé állították az előadót és publikumot egyaránt.

A múlt század első felében Amerika zeneszerzője nem kis slamasztikában volt, ha az európai zene történetére tekintett: az öreg kontinens humanista kultúrájának letéteményesei pár évtized alatt két világháborút is elszenvedtek: népiirtások, holokauszt és Gulág, melyek elől az európai zene progresszív képviselői a fiatal kontinensre emigráltak (Schönberg, Sztravinszkij, Bartók, Varèse stb.), miközben hazájukban még mindig dúlt a belső háború a nacionalista, a szocialista és az avantgárd zenekultúra között. Nem volt könnyű helyzetben Amerika zeneszerzője, amikor döntenie kellett: amerikaiként „behódo!” a messziről jött géniuszoknak, vagy amerikaiként európai módra megkísérli felfedezni saját kontinensének adottságait, saját — ha tetszik — nacionalista zenéjét próbálja meg feltalálni, megkomponálni. „Zsenik nem nőnek a bokorban. Az új »nagy« amerikai zeneszerző nem hirtelen tűnik majd fel, halhatatlan mesterművel a hóna alatt. Sok kisebb alkotó sorából nő majd ki — fél-zsenik közül talán, akiknek mindegyike a maga módján és a maga adottságaival előkészíti az utat az érett amerikai zene számára” — írja Copland, majd az egyértelműség kedvéért hozzáteszi: „... Stravinsky sem helyettesíthet egy amerikai zeneszerzőt”<sup>28</sup>.

A nagy amerikai zeneszerző eljövételének elmaradása aligha tehetségbeli, illetve genetikai kérdés volt. A probléma oka vélhetőleg abban rejlett, hogy a múlt század eleji amerikai zeneszerzők *csak negatívan* tudták leírni szabadságukat, azt tudták meghatározni, hogy milyen *nem lehet* a zenéjük: nem lehet germán, Európa-centrikus és nacionalista, továbbá nem lehet túlságosan

26 Aaron Copland, *Az új zene*. Ford. Varga Bálint András, Zeneműkiadó, Budapest, 1973. 7. — A könyv fordítója Copland 1969-es kiadású átdolgozott verzióját vette alapul.

27 Copland, i.m. 13.

28 Copland, i.m. 115-116.

érthetetlen, és nem lehet nem-amerikai sem. Ami marad: az „indiánok zenéje”, akik számára nemrégiben még rezervátumokat hoztak létre, illetve a „feketéek zenéje”, ami szintén problematikus, hiszen még Gerschwin idejében sem volt magától értetődő, hogy színes bőrűek muzsikáljanak egy szimfonikus zenekarban. Ebben a helyzetben találta magát minden Európából haza vagy európai-ként új hazájába érkező zeneszerző a múlt század első felében.

Ugyancsak egy zeneszerző, Michael Nyman vállalkozott arra, hogy a kortárs zeneszerző szakismeretével és a tőle telhető legnagyobb objektivitással összefoglalja az experimentális zene kezdeteit, egészen a '70-es évekig. Huszonöt évvel később, akárcsak Copland, Nyman is újfent jelenteti könyvét, a különbség csupán az, hogy az ő intuíciói mintha csalhatatlanabbak lettek volna. Könyve hiteles összefoglalója annak a kísérleti zenei szubkultúrának, amely az amerikai zene filozófiai szempontból talán legizgalmasabb korszakába enged bepillantást.

Nyman hangsúlyozza: „Félrevezető lenne »iskoláról« vagy egységes esztétikai programról beszélni, mivel mindez — ahogy Cage más kontextusban utalt rá — valamiféle »mezőhelyzet«, teremtő szellemi klíma volt, amelynek létrejöttében Cage segédkezett, amelyben mind a négy szerző dolgozott, és amelyhez mindannyian hozzájárultak.”<sup>29</sup> A négy zeneszerző: *John Cage, Morton Feldman*<sup>30</sup>, *Earle Brown* és *Christian Wolf*. A „mezőhelyzet”-re utalás olvasatomban nem más, mint elismerése annak, hogy az „experimentális zene” mint új zenei irányzat nem egy vagy több komponista szigorú szabályok szerint alapított új iskolája, sokkal inkább egyfajta alkotói közeg, amely hasonlóan gondolkodó, Amerikában élő zeneszerzőkből és egyéb kortárs művészetek képviselőiből állt. Az „experimentális” jelző tehát magában foglalta a dodekafóniától, a totális szerializmustól, a folklórizmustól, a nacionalizmustól, a neoklasszicizmustól való elfordulást, de ugyancsak kritikusan viszonyultak a expresszionizmushoz és az impresszionizmushoz is, jóllehet ez a negatív leírás még nem tette egyértelművé, hogy mi az a lényegi sajátosság, amely az experimentális zeneszerzők platformját megkülönbözteti az olyan európai avantgárd, illetve neavantgárd szerzőkétől, mint Luigi Russolo, Pierre Boulez, Luciano Berio, Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, vagy épp Karlheinz Stockhausen. Természetesen szó sincs arról, hogy akár Cage, akár a többi komponista az európai zene fejleményeivel ne lett volna tisztába, sőt, a biográfiákat kutatva épp az ellenkezőjével szembesülünk: Cage már pályája elején — akárcsak Copland — Európába utazik, hogy megismerkedjen a párizsi zenei élettel, majd visszatérve Amerikába nem csak az európai benyomások hatására, de az európai zeneszerzőkkel mind szorosabb szakmai kapcsolatok ápolása mellett alakította ki saját zeneesztétikáját.<sup>31</sup> Mármost tekintve, hogy az amerikai zenének szüksége volt egyfajta genuin „amerikai zeneművészetre”, hipotézisem szerint a korai experimentalisták nem elégedhettek meg azzal, hogy pusztán „tagadnak” mindent, ami eddig a zene történetében

29 Michael NYMAN, *Az experimentális zene. Cage és utókora*. Ford. PINTÉR Tibor, Magyar Műhely Kiadó, 2005, 102.

30 Akárcsak a bécsi „új zene” képviselői között, az experimentális zeneszerzők körében is állandóan visszatérő probléma az „iskolához” tartozás és az originalitás. Feldman 1966-ban egy Angliában adott interjújában pl. egyenesen tagadja, hogy „experimentális” zenét szerezne. Véleménye szerint Beethoven experimentális volt, mivel ő tényleg kutatót valamit a zenében. Az interjú üzenetét úgy foglalhatnánk össze, hogy ha van valami közös az experimentálisnak mondott zeneszerzők között, akkor az a hangok iránti fokozott érdeklődés, amely azonban független Cage-től vagy bárki mástól. Feldman szerint nagyon szoros kollegális viszony volt Cage, Wolf, Brown és közte, aminek az alapja egyszerűen az volt, hogy egyszerre kezdtek el hasonló kérdésekkel foglalkozni. (Vö. Sebastian CLAREN, *A Feldman Chronology*. <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm>)

31 Cage és Boulez levelezése önálló kötetben is megjelent: *The Boulez-Cage Correspondence*. Edited by Jean-Jacques NATTIEZ, Translated by Robert SAMUEL, Cambridge University Press, 1995.

lejátszódott, szükség volt legalább az első lépések megtételéhez egy „pozitív állításra”, amely után a többi zeneszerző már hivatkozhatott tisztán zenei megfontolásból amerikai elődjére. Ez a pozitív állítás, ez az affirmáció, ahogyan a továbbiakban látni fogjuk, mindjárt két jelentőségteljes reflexiót is magában foglalt.

Az egyik ilyen állítás magára a komponistára vonatkozott, aki zenei anyagának problematikáját, inspirációját nem közvetlenül a zenéből, hanem a társművészetek, kiváltképp a kortárs amerikai képzőművészetéből, illetve táncból meríti. A másik ugyanilyen lényeges állítás pedig az experimentális zene legelső hallgatóját, magát a játékos-komponistát érintette.

## 2. Az experimentum tárgya — maga a hallgató

John Cage a 20. századi nagy, újító zeneszerzőkhöz hasonlóan a komponálás mellett teoretikus tevékenységet is folytat, de ezek gyakran maguk is inkább performansok, mint rendszeres zenetudományos fejtegetések. Visszatérő vendége rádió és televízióműsoroknak, és rá jellemző eredetiséggel tartja előadásait az egyetemeken is. Georg Maciunas nyilatkozta róla egy Larry Millernek adott interjújában, hogy „Cage, ahol csak megfordult, egy kis John Cage-csoportot hagyott maga után, amely aztán vagy vállalta, vagy tagadta eredetét.”<sup>32</sup> Gyakran heurisztikus hatású szövegeit olvasva, az lehet az érzésünk, mintha a zene „évszázadokig rejtegetett igazságáról” rántaná le a leplet, függetlenül attól, hogy revelációi sokadik hallásra is banálisnak tűnhetnek. Az egyik leggyakrabban idézett gondolatmenete a zene paramétereivel kapcsolatosak. Cage abból indult ki, hogy Schönberg is, és valamennyi követője téved, aki azt gondolja, hogy „zeneinek lenni azt jelenti, hogy zenei nem pedig természetes értelemben van hallásunk.”<sup>33</sup> Cage meggyőződése szerint, a zene hangokból és csendekből áll. Mármost a zene nem csupán hangzó fenomén, hanem ritmikus struktúra is. Ha tekintetbe vesszük, hogy egy hang négy definiáló tulajdonságából, a hangmagasságból, a hangszínből, a hangerőből és időtartamból melyik az a tulajdonság, amely a csöndben is konstitutív jelentőséggel bír, könnyen beláthatjuk, hogy a zene differencia specifikuma a többi művészettel szemben nem a mimetikus funkcióban rejlik, sokkal inkább az időhöz való viszonyban. Saját szavaival: „a zene anyagának négy jellemzőjéből az időtartam, vagyis az időérték a legalapvetőbb. A csend nem hallható a magasság vagy a harmónia felől: csak hosszúsága alapján hallható.” (...) Nincsen meg a létjogosultsága annak a zenének, amely nem egyenesen a hangból és a csendből sarjadzik, vagyis időtartamból.”<sup>34</sup> A *Modern zene előhírnökei* c. írásában ugyanerről: „Miután az ember felismeri, hogy a hang négy fizikai jellemzője a hangmagasság, a hangerő, a hangszín és az időtartam, könnyen belátható, hogy a harmónia és a hangközökre épülő ellenpont nem származik egyikből sem, sokkal inkább az értelemről és a gondolkodásból.” (...) Az ütőhangszeres zene anyaga, a hangjait tekintve, meghatározhatatlan magasságokat tartalmaz, míg időtartamai autonómak.”<sup>35</sup>

32 Larry MILLER, *Interjú George Maciunasszal. Fluxus. Interjúk, szövegek, események — esetek*. Szerk. Klaniczay Artpool Művészetkutató Központ — Ludwig Múzeum — Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. 133.

33 Nyman: „Zeneinek lenni azt jelenti, hogy *zenei*, nem pedig *természetes* értelemben van hallásunk. A zenei hallásnak asszimilálnia kell a temperált skálához. Az énekes, aki természetes hangokat produkál, épp annyira zeneietlen, mint amennyire erkölcsstelen az, aki az utcán »természetes« dolgokat csinál.” (NYMAN, i.m. 88.)

34 John CAGE, *A csend*. Válogatta: WILHELM András, Ford. WEBER Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 15.

35 CAGE, i.m. 16.

Ezzel az egyszerű, de nagyszerű művelettel Cage elméletileg a nyugati zene egész metaforáját megváltoztatja. Egy olyan episztémé kerül itt napvilágra, amely az Európa-centrikus zene hegemoniáját alapjaiban vonja kérdőre. Meghökkentőnek tűnő, gyakran harcias kijelentései mögött éppen emiatt érzett önbizalma munkál: „Beethoven — egy tekercs WC-papír.” Másutt: „Beethoven mielőtt megírt egy művet, megtervezte a hangnemek egymásutánját, vagyis megtervezte a mű harmóniaszerkezetét. Satie a mű megírása előtt a frázisok hosszúságát tervezte meg.”<sup>36</sup> Cage Beethoven harmónia-szerkesztő princípiumát a kompozíciós formák tekintetében a zene történetének egyik legnagyobb eltévelyedéseként interpretálja: a másik eltévelyedés a helyes útról a zajok, vagyis a nem zenei hangok nélkülözése a zenéből. A dodekafóniáról már valamivel visszafogottabban fogalmaz meg kritikát, hiszen Schönberg tanítványaként maga is kísérletezett az általa „strukturális harmóniaként” jellemzett schönbergi módszerrel. A kifejezés nagyon találóan rámutat a dodekafón kompozíció átvitt értelmű harmonikusságának mibenlétére, ugyanakkor finoman kritizálja is, mivel egyértelművé teszi a nyugati zenei tradícióhoz való kötődését. A schönbergi strukturális harmónia tehát a Cage-nek tulajdonítható strukturális ritmus reflexiós fogalmává válik, s mint ilyen inkább csak egy szükséges előjátéka a teljes hangkészlet iránt érdeklődő komponálás történetének: „... amikor a tizenkétfokú rendszerre átváltottunk, lustaságunkban csak átvettük az előző zene hangmagasságait, mint mikor egy bebútorozott lakásba költözvén még annyi időnk sincsen, hogy a képeket leszedjük a falról.”<sup>37</sup> Morton Feldman már jóval provokatívabban fogalmaz: „Feldman úgy érezte — írja Nyman —, hogy a tizenkétfokú sorok – a mai hangzó tapasztalathoz való viszonyunkban — olyanok, mint »egy gyerek ceruzácskái, játékok és cumik serege«, és így siralmasnak találta Boulez megjegyzését, mely szerint kevésbé érdekes egy darab hangzása, mint az, hogyan is jön létre.”<sup>38</sup>

Feldman persze bármennyire is siralmasnak találta Boulez megjegyzését, Cage is élt hasonló megjegyzésekkel, mint pl. ez: „jobb egy zeneművet megkomponálni, mint előadni, mint meghallgatni és jobb meghallgatni, mint visszaélni vele oly módon, hogy a kikapcsolódás, a szórakozás és a »kultúra« forrásainak tekintjük”<sup>39</sup>. Érdemes tehát egy fontos problémát világossá tennünk. Az experimentális zenefilozófia alanya és célközönsége első sorban önmaga, másodsorban azok a zenei előadók, akik ebben a kísérletben részt vesznek, harmadsorban azok a társművészetek<sup>40</sup> területéről érkező érdeklődők, akik valamiképp a saját művészetük aspektusából reflektálni tudnak ezekre a folyamatokra, és végül és utolsó sorban: a független, civil közönség.

Az experimentális zene egyik legérdekesebb ambivalenciája, hogy az önértelmezés retorikája szintjén egy univerzális esztétikát képvisel, hiszen a zajok és az idő felszabadításáért harcol a zenei anyagon belül, miközben az experimentum valódi győztese nem a hallgatóság, sokkal inkább a komponista és az előadó. Vessünk egy pillantást Wolf következő idézetére: „Egy nap azt mondtam

36 Uo.

37 CAGE, i.m. 160.

38 NYMAN, i.m. 100.

39 CAGE, i.m. 32-33.

40 Cage filozófiájának továbbgondolása magában foglalta a múzeumi-koncerttermi kontextus fölöslegessé válását. Ebből a fölöslegről nyeri új erejét mind a happening, mind a fluxus, jóllehet, míg a happening a festészet legmodernebb formájaként tekintett önmagára, addig a fluxus a legmodernebb kísérleti zenévé avanszált. Olyannyira modernné, hogy lassan már hangszerekre sem volt szükség, csupán egy „folyamatot” kontrolláló leírásra, vagyis egy *fluxus-partitúrára*. De ugyancsak az experimentális zeneszerzők és a zen buddhizmus gondolatvilága köszön vissza Nam June Paik videó-és komputerművészeti alkotásaiban, melyeket maga Cage is jelentőségtelnek tartott.

magamnak, jobb lenne megszabadulni ettől az egésztől — a dallamtól, a ritmustól, a harmóniától, stb. Ez nem egyfajta tagadó gondolat volt, és nem azt jelentette, hogy óvakodni kell ezektől, hanem inkább azt, hogy mialatt valami mást csinálunk, spontán módon jelenjenek meg. Fel kell szabadítanunk magunkat a szándék, a hatás közvetlen és ellentmondást nem tűrő következménye alól, mert a szándék mindig a miénk lenne és meghatározott maradna, miközben a végeredményben nyilvánvalóan oly sok más összetevő is mozgásba jön.<sup>41</sup> Nem könnyű magunkat elképzelni a múlt század harmincas éveiben, amikor a kalandvágyóbb fülek számára még nem volt mód egyszerűen csak bekapcsolni a rádiót, vagy felcsatlakozni a világhálóra, hanem a komponistáknak saját maguknak kellett kitalálniuk, hogyan tudnának olyan hangzásokat létrehozni, amit addig még soha senki sem. De legalább ilyen nehéz, ha nem még nagyobb kihívás megérteni, miért lehet értelmes cél valaki számára az ízléstől való megszabadulás. S végül: a zene hallgatója hogyan volna képes egy experimentális zenei műről eldönteni, hogy „sikerült-e a kísérlet”. Cage és sokan mások, ezért sem kedvelik annyira ezt a jelzőt, hiszen a fogalom utal valami eldöntetlenségre, valami rizikóra, noha egy darab megszületése sohasem utalhat a „kísérlet” kudarcára. De ugyanebből kifolyólag nehéz eldönteni a kísérlet sikerességét is: ha nincs csúcspont, nincs motivikus fejlesztés, ha zenei hangok artikulációjának nem kell a hangszer adottságaihoz alkalmazkodnia, akkor hogyan „értelme” a közönség a látottakat és hallottakat?

Míg Schönberg és tanítványai a kezdetek kezdetén azt a megoldást választották, hogy közönség nélkül, majd közönséggel, de a tapsolás megtiltása mellett mutatták be darabjaikat, Cage hangsúlyozza, hogy minden érzelem megengedett<sup>42</sup> (pl. a komolyzene szempontjából tabunak számító nevetés), sőt a közönségük kezdetben elsősorban nem is a zeneművészet területéről érkeztek. Brian Eno írja a Nyman-könyv előszavában, hogy a kísérleti zene kezdetben „annyira antiakadémikus volt, hogy gyakorta azt állították róla, kifejezetten nem zenészeknek íródtak.”<sup>43</sup>

Ahhoz, hogy el tudjuk képzelni, milyen lehetett Cage osztályába járni, nagy segítséget adnak Cage elbeszélései, különösen egy vélhetőleg Wolfra utaló visszaemlékezés, amely tökéletesen alátámasztja, mennyire nem a hagyományos értelemben vett zenei formaérezékre, zenei tehetségre volt szükség Cage intencióinak megértéséhez: „A minap egy növendékem, miután három hangból próbált dallamot komponálni, így szólt: »Úgy éreztem, hogy be vagyok zárva«. Csakhogy, ha valóban érdekelt volna őt az a három hang — az ő zenei anyaga — nem érezte volna magát bezárva.”<sup>44</sup> Függetlenül attól, hogy Cage Wolfra gondolt vagy sem, az ő neve alatt, Nymantól a következőket tudhatjuk meg: „Wolfot 1951-ben és 52-ben a teljes egészében leírt darabok foglalkoztatták, amelyek igen kevés számú hang körül forognak. A fuvolára, klarinétra írt *Trio* csak három hangot használ („tonális” E, H, fisz), míg a fuvolára, klarinétra és hegedűre írt *Trio I* négyet („atonális” G, A, asz és C). Az 1950-es *Duo for Violins*ban pedig egyetlen hangzattá áll össze három hang: D, esz és E. Csupán e

41 NYMAN, i.m. 102.

42 Cage *Water Walk* című performansát az 1960-as évek televíziónézői még harsány nevetéssel jutalmazták. Értelmezésében a zenei disszonanciák tragikus korszakát így váltotta fel disszonancia komikus komolysága, amely már nem a zenében lakozó „gonosz” vagy valamilyen „krízis” jelenlétére” utalt, sokkal inkább a hangokkal kapcsolatosan berögzült előítéleteinkre. Cage a víz metamorfózisainak szonifikációját mutatja be a jégtörőn, a vízforralón, a fürdőkádon és még számos stáción keresztül a pohár víz lenyeléséig.

(Vö. <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> – Utolsó megtekintés: 2019.08.21.)

43 NYMAN, i.m. 10.

44 CAGE, i.m. 70.

három hang szól hat vagy hét percen át.<sup>45</sup> A játék lényege ezekben a kompozíciókban részint abban áll, hogy a természetesnek vélt hangrendszerünk oktávpárhuzamait képesek vagyunk-e két essen-  
ciálisan különböző hangként hallani, úgy értem, képesek vagyunk-e elvonatkoztatni attól az előzetes tudásunktól, miszerint az egyvonalas 'C' hang és a kétvonalas 'C' hang között lényegbeli azonosság van. A két azonosnak vélt 'C' hang, melyet a hangrendszerben rögzített hangmagasság „aspektusa” különböztet meg számunkra bizonyos értelemben megakadályozza, hogy a zenei folyamatokban összetettebb hangeseményeket tapasztaljunk meg, mint ugyanannak a visszatérését. Azt gondolom, egyrészt remekül példázzák ezek a Wolf-darabok a zene „ezoterikus” funkciójának elsődleges-  
ségét (mindenekelőtt a totális szerializmus minimalista paródiájaként), másrészt a festészettel való rokonságot, hiszen gondoljunk csak bele, hány festmény született hasonló elv mentén — különösen az orosz szuprematizmus berkein belül — amelyeket „színtanulmányoknak” nevezünk.

Ezt a színtanulmányozási kedvet tekinthetjük úgy is, mint az experimentális zene fokozott érdeklődését a zene „kolorisztikus” ismerete iránt. Ugyancsak Wolftól, a *For 1, 2, 3 People (1960)* című darabot hozhatnánk ennek a típusú kísérleti irányzatnak példájaként, amely immár elszakadva a képzőművészeti analógiától, a „zenei festmény” előállítását csoportosan és szigorú szabályok mentén irányítja. Wolf invenciója a következő volt: négy szimbólumot alkalmazott az előadók irányítására, amelyek jelentése: 1) kezd el, miután egy előző hang megszólalt, és tartsd ki addig, amíg a másik befejeződik; 2) kezdjél bármikor, tartsd ki, míg egy másik hang megszólal, ekkor fejezd be; 3) kezdj ugyanabban az időben, mint a következő hang (vagy amint észreveszed azt), de állj le előbb; 4) kezdj bármikor, tartsd addig, amíg egy másik hang elkezdődik, majd folytasd bármé-  
dig, miután a másik hang befejeződik.<sup>46</sup>

A közönség csak akkor tud viszonylag közel kerülni a darabhoz, ha tisztában van vele, hogy a partitúra milyen feladatok elé állította az előadókat. A legjobb esetben megpróbálhatja nyomon követni a zene partitúraszerű formáját, de ezt néhány másodperc elteltével fel kell adnia, mivel a szabályok olyan nagy teret biztosítanak az előadók számára, hogy lehetetlen végigkövetni azok betartását. Ami marad: a hallgató „zen buddhista” gesztusa, hogy elfogadja, hogy ezt a hangese-  
ményt részben az ő kedvéért is adják elő ott és akkor, ahol ő tartózkodik. A szakadék azonban a hallgató „nyitott passzivitása” és az előadók szinte krízisszerű, megfeszített idegállapota között áthidalhatatlan. Kétszeresen is érvényes a „kísérleti” jelző, mivel a komponista számára előre ismeretlen hangfolyamat fog megszólalni, de ugyanez a meghatározatlansági együtttható járul hozzá ahhoz, hogy a zenészek koncentrációs készségéről önmaguk számára tükröt mutasson. Vajon miért tartják sokan az egyik legnehezebb darabnak, s miért nem vállalkoznak rá zeneakadémi-  
át végzett előadók sem? A választ a zenei forma iránti elköteleződés mértékében és hogyanjában kell keresnünk, amely jócskán túlmutat a megszokott zenei örömeinken, tehát a kellemességhez és szórakozáshoz való ragaszkodásunkon. Cage szavaival: „Amit itt költészetnek nevezek, azt mások gyakran tartalomnak. Én magam formának hívtam. Ami a zenemű folyamatossága. Manapság a folytonosság, amikor szükséges, az érdeknélküliség [Kiemelés tőlem — K. Z.] szemléltetője is. Azaz azt bizonyítja, hogy az örömünk nem valamiféle birtoklásban áll. A pillanat a történések lenyoma. Milyen más az ilyen formaérezék, amelyik nem az emlékezettel kapcsolatos: főtémák, mel-  
léktémák; a küzdelmük; kidolgozásuk; majd tetőpont és rekapituláció.”<sup>47</sup> Maradván Wolf darabja

45 NYMAN, i.m. 115.

46 NYMAN, i.m. 51-51.

47 CAGE, i.m. 66-67.

mellett: esetében sem főtémákról, sem kidolgozásokról, sem rekapitulációról nem beszélhetünk, legfeljebb küzdelemről. De ez a küzdelem nem egyes témák valamilyen zenei gondolatainak, tehát kellemes-kellemetlen fizikai érzetek szimbolikus kifejeződései lesznek, hanem elvont szabályok teljesítésének „hangozva mozgó formái”.

Ahhoz, hogy megértsük Wolf darabjának belső feszültségét, képzeljük el, hogy három ember beszélget, és amikor átmeneti csend alakul ki közöttük egyszerre próbálnak meg egymás szavába vágni, de csakhamar újabb csöndek alakulnak ki, és újabb egymás szavába vágások. A három résztvevő beszélgetését jellemző fókusz nem egy tőlük független *forma finalis*, egy *opus perfectum*, egy partitúra realizálását tűzi ki célul, hanem az egymásra figyelés maximumát, amely meghatározott játékszabályok mentén ad teret a megszólalásra. Ebben a helyzetben úgyszólván senki sem engedheti meg magának, hogy a zene kellemességének vagy egy előadó nélkül (elvont térben előre már ismert módon) létező struktúrájának adja át magát. A játékosok számára Wolf darabjában nem megengedett sem a másik játékába, sem a saját maga keltette hangokba való belefeledkezés. A belefeledkezés nulltoleranciájáról van szó. Nincs karmester, aki protézisként vagy tolmácként közreműködne a három hangszer között, és nincs egy „térkép” sem, amelynek útjelzőit követvén, a darab végén ugyanoda érkeznének meg — mintha csak valamiféle párhuzamos, kontrapunktikus dallamvonalak volnának. Az egyetlen lehetőség a másik fizikalitásának (hangzó jelenlétének) totális figyelembevétel a hagyományos értelemben vett közös ritmus nélkül. Az elhangzó mű leginkább egy pszichoanalitikus sakkpartihoz hasonlítható, de úgy, hogy az előadók a hangok magasságát illetően nem kaptak utasítást, ennél fogva a lépések egymás között vertikálisan szabályozva vannak (az elhangzott darab utólagos partitúrájában ezek volnának az egyes szólamok belépési pontjai), de a horizontális sík szabad (ezek volnának az adott szólam dallamvezetései): mindenki azzal a bábuval lép, amelyikkel akar, illetve tud. Ez a típusú jelenlét egy hagyományos értelemben vett zenész számára inkább rémálomhoz hasonlítható — kivéve, ha a jelenlét állapotát fontosabbnak tudja tartani, mint a művészet grandiózus pillanatait. Cunningham szavaival: „A csúcspont azoknak való, akik számára a szilveszteri éjszaka magával ragadó.”<sup>48</sup>

John Tilbury az experimentális zene egyik legnevesebb előadójáról, David Tudorról a következőképp nyilatkozott, amikor Cage egyik véletlen műveletekkel komponált darabjáról volt szó: „David Tudortól, aki először játszotta a *Music of Changes*-t, nagy fegyelmet követelt a darab, mert addig nem lehet eljátszani, amíg nem válunk képessé bármire bármelyik pillanatban. Nem cipelhetünk emocionális terheket, ugyanakkor minden pillanatban, amikor az emóciók felütik a fejüket, késznek kell lennünk elfogadni őket. A hangszerjátékosnak a következő pillanatra irányuló fizikai előkészületek a munkájához tartoznak, így meg kellett tanulnom, hogy hogyan kerüljek a megfelelő elmeállapotba. Azt is meg kellett tanulnom, hogy hogyan tudjak tudatilag elszakadni az előző pillanattól, azért, hogy meg tudjam valósítani a következőt. Végeredményben mindez szabadságot adott nekem, szabadságot ahhoz, hogy mindent meg tudjak tenni, illetve azt, hogy megtanultam, miképpen lehetek szabad egy teljes órára.”<sup>49</sup> Egyelőre nehéz elképzelni ezt a „szabadságot”, ám annál világosabb, mit érthetett Boulez az alatt, hogy „kevésbé érdekes egy darab hangzása, mint az, hogyan is jön létre”.

48 NYMAN, i.m. 70.

49 NYMAN, i.m. 119-120.

### 3. A zen buddhizmus szerepe a zenei tudat kritikájában

A zen buddhizmus • vagy ahogyan a rossz nyelvek mondják: a popbuddhizmus — a múlt század elején egyre nagyobb mértékben vált népszerűvé mind a civil lakosság, mind a művészek körében. A buddhizmus ezen válfaja úgy tűnt, az új világ divatos mentálhigiénés módszere lehet, mivel bárki számára elsajátítható, és nem szükséges hozzá semmilyen felekezetiesség. A zen buddhizmus-effektus felerősödése a művészetvilágban azonban nem várt fordulatokat segített elő. Mindenekelőtt a nyugati kultúra egyik legfontosabb szereplőjét, a kritikust tette — bizonyos műalkotások esetében — feleslegessé, aki a jelenségvilág, a történelem linearitásának rabjaként, személyes preferenciái vagy egyéb érdekek mentén ahelyett, hogy elmerülne kritikája tárgyában, a percepció alanyaként az esztétikai élménytől tudatos distinkcióra törekszik. A zen buddhista művész számára a kritikus inkább valamiféle anakronisztikus „ízlés-rendőrhöz” vagy marketing-menedzserhez hasonlít, aki a műalkotásokat „(ki)használja” valamilyen „külső” érdek mentén, s így az esztétikai-politikai csatározások profanításába rántja le azokat. A zen buddhizmus mint popbuddhizmus tehát a művészetvilág szempontjából a legitimizált „naivitás” szinonimájává vált. Naivitás – a befogadói oldalról. Retorikai alakzat, önkomentár — az előadó részéről, miközben természetesen egyetlen percig sem vonhatjuk kétségbe, hogy Marcel Duchamp, vagy bármelyik amerikai filmcsillag őszinte zen buddhista meditációkat szokott-e végezni.

A „naivitás” mint a zeneszerző explicit elvárása ennél fogva teljesen új jelenség, jóllehet már a Debussy által megkövetelt passzivitás sem volt messze ettől, de nála még élhattünk a formaművészetét illető kritikával, míg a zen buddhizmus optikájával ezt mintha kötelezően el kellene veszítenünk. Cage igazi humanista szónokként így nyilatkozik: „Miként elfogadjuk a nyelvek szintaxisának eltéréseit, az emberek különféle szokásait, ugyanúgy elfogadhatjuk ezeket a különböző komponálásmódokat (nevezetesen, Alois Hába negyedhangjait, Harry Partch negyvenharmad hangjait, Edgar Varèse elektromos hangszereit, vagy a preparált zongorára írt műveket — Megjegyzés tőlem — K. Z.).”<sup>50</sup> Cage itt nem kevesebbet állít, mint azt, hogy amikor az ő vagy mások kísérleti zenei műveiről gondolkodunk, ne akarjunk esztétikailag vagy bármiképpen ítélni, egyszerűen csak fogadjuk el, vegyük tudomásul.

Cage 1961-ben úgy nyilatkozott, „a zen iránti elköteleződésem nélkül kétlem, hogy elérhettem volna mindazt, amit végül elértem.”<sup>51</sup> A helyzet Feldman esetében is hasonló. Nyman azt írja róla, egyenesen tagadta, hogy bármennyire is érdekelné a zen, „számára nem volt több, mint egy másik „gondolatrendszer”, se nem jobb, se nem rosszabb bármelyiknél”<sup>52</sup> – sőt akárcsak Cage, aki a zene jövőjéről írt *Credo* című írásában leszögezi: „Én anélkül léptem a zen útjára, hogy a lótuszülést gyakorolnám. Úgy tűnt, hogy egy zeneszerző éppen eleget üldögél.” Feldman is szellemeskedett a dologgal, mondván „a keleti kultúra iránti minden elkötelezettségem kimerül a kínai konyhában.”<sup>53</sup> Ennek ellenére Feldman „akaratmentes zenéje” (Nyman) azok számára, akinek van fogalma a zenről, nyilván többet jelent mint a zen és zene közötti egyszerű összefüggés.

Az experimentális zene egy egészen új, ám a történelemben korántsem egyedülálló narratívát újított fel: a szakrális és profán zene dualizmusát, amelyet ezúttal nem a nyugati zene hangszim-

50 CAGE, i.m. 25.

51 NYMAN, i.m. 103.

52 Uo.

53 NYMAN, i.m. 103.

bolikájával, tonális harmónia-centrikusságával vagy annak szisztematikus tagadásával, hanem a keleti filozófia hang-meditációjával váltott fel. Az experimentális zeneszerzés és zenehallgatás tehát a zene anyaga felől felszabadulhatott a korábbi ízlésítéletek súlya alól, miközben az egész zeneesztétikai tapasztalat egy szakrális, terápiás aspektusba került. Cage talán legfontosabb locusai ebben a témában: „Jó pár éve azt kérdeztem magamtól: »Miért komponálok?«. Egy indiai zenész azt mondta, hogy Indiában erre azt felelnék: »Hogy az értelem lecsillapodjék az isteni befogadás előtt.«<sup>54</sup> És a másik, amellyel a zeneszerzés — zenehallgatás talán legizgalmasabb kérdését teszi fel — megkockáztatom a zene történetében először: „Képesek leszünk-e valaha is szépnek hallani azokat a hangokat, amiket rútnak vélünk?”<sup>55</sup>

Ha tehát ebből a perspektívából olvassuk vissza a történetet, azt láthatjuk, hogy a zen buddhista magatartás elsajátítása a zenehallgatás közben felszabadít bennünket a kellemetlen zenei érzetek okozta esztétikai konfliktus alól. Ha képesek vagyunk elfogadni, hogy a kellemetlen hangérzetek nem ab ovo kellemetlenek, ha a disszonancia, amit hallunk, nem a konszonzancia hiánya, hanem a jelenvalólét számára csupán érdekes „hanginger”, amelynek nincs jelentése önmagán túl, vagyis nem érzelemábrázolás, akkor a kísérleti zene máris két nagyon fontos segédet tud meggyőzni a maga számára, amely szükséges ahhoz, hogy egy experimentális zenei kultúra ne csupán egy zeneszerzőkből álló ezoterikus szekta maradjon. A két nélkülözhetetlen szereplő: *a*) a zenei rútságot emancipálni (negligálni) akaró forradalmi zen buddhista (vagy zen buddhizmusra nyitott) előadó *b*) a zenei rútságot emancipálni akaró aszketikusan szenzualista hallgató.

Miért fontos tehát az amerikai „új zene” számára a zen buddhizmus?

Azért, mert három pragmatikai problémát is képes kiküszöbölni egyszerre.

- 1.) Felszabadítja az amerikai zeneszerzőt az amerikai „negatív szabadság” szorongása alól azáltal, hogy a nyugati filozófia és a nyugati zenei hagyomány fáradtságos újragondolása helyett kész „ideológiai” eszköztárat biztosít, ráadásul a zen buddhizmus nem vallás, hanem filozófiai magatartásforma, s mint ilyen, a nyugati ember számára egyfajta „gyakorlati” ismeretelméletnek is tekinthető. Cage öniróniája ebben a kérdésben odáig merészkedik, hogy egy interjúban mindössze három másodpercben definiálja a zen buddhizmust: „the structure of mind”.
- 2.) A zeneszerző a zen buddhista elvek magáévá tételével közvetett és közvetlen módon is képes meghatározni alkotásai elvárásait az előadóval szemben, aki, ha képes magáévá tenni a szerző világnézetét, úgy a zenemű előadása szükségszerűen túllép a zenemű pusztára „eljátszásán”, s bizonyos értelemben szakrális, mentálhigiénés, meditatív kalanddá válik.
- 3.) A zen buddhizmus előítélet mentességének köszönhetően a zene hallgatója felszabadul az alól az esztétikai munka alól, hogy a zenemű nyelvszerűségét dekódolja, mivel az előadás nem a racionális, kritikai gondolkodásának tárgyává akar válni. Az előadás folyamata a nézőtől nem vár el többet, mint pusztára jelenlétét. Ahogy Cage fogalmaz: „A létezés ugyanis pillanatnyi, a pillanat viszont folyvást változó. Így tehát a legbölcsebb, amit csak tehetünk, hogy nyitva hagyjuk a fülünket a hirtelen felbukkanó hangok számára, és mielőtt még logikai, absztrakt vagy szimbolikus formákká fordítanánk őket, hagyjuk, hogy a hangok valóban a fülünket szólítsák meg.”<sup>56</sup>

54 CAGE, i.m. 114.

55 CAGE, i.m. 52.

56 NYMAN, i.m. 26.

És talán van még egy negyedik konklúzió is: a kritikus mint zenekulturális közvetítő elem kiküszöbölése az experimentális zene hagyományából. Vajon elvétjük a célt, ha ellenszegülünk Cage és tanítványai tanácsának, és mégis kritikailag viszonyulunk kompozícióikhoz? A legkevésbé sem, hiszen, ha abból indulunk ki, hogy az experimentális zenét manapság döntően a konceptuális művészet körébe soroljuk, úgy a meditatív hallgatási mód csupán egy lehetséges absztrakciós szint — elvégre nem várható el mindenkitől, hogy a zenefilozófia probléma-történetének ismeretével vegyen részt az experimentális koncerteken. Tovább árnyalja a kérdést az a tény, hogy Cage 1938-tól Merce Cunningham alkotótársaként több évtizeden át komponál táncosok számára, ami azt jelenti, hogy az „experimentum” mint művészetfilozófiai, ontológiai, és tapasztalati eredmény ki tudott lépni saját ezoterikus köréből, és más művészetekkel is együtt tudott működni.

De vajon hogyan kerül kapcsolatba a zen buddhista ihletettséű meditatív muzsika a kortárs tánccal? Ezt az első hallásra ellentmondásnak tűnő helyzetet Cage így kommentálja: „amikor táncot írok zenét, úgy csinálom, hogy ne zavarja... de ne is támogassa különösebben; de ugyanaz a helyzet akkor is, amikor táncot független zenét írok: olyasmire törekszem, ami nem zavarja meg a környezet hangjait.”<sup>57</sup> — Nehéz volna akárcsak hasonló magyarázatot találni a 19. századi balettek zeneszerzőjénél, de ez nem szabad, hogy megtévesszen bennünket: Cage nem kerül elenmondásba magával, még ha első hallásra úgy tűnik az általa megtagadott érzelm-kifejezés hagyományát a táncművészet negligálja azzal, hogy átalakítja valamiféle testi önkifejezéssé. Cage és Cunningham ugyanis úgy gondolták, a kortárs táncnak olyan zenére van szüksége, amely a tánc szerves részévé válik. Cage egy interjúból azt mondta, „a tánc anyagának, amely a ritmust már magában foglalja, csupán a hangra van szüksége [Kiemelés tőlem — K. Z.], hogy gazdag és teljes szótárrá váljék.”<sup>58</sup> Vagyis Cage és Cunningham felfogásában a tánc ritmusát nem a zene ritmusához kell igazítani, mivel véleményük szerint, akkor nem történik egyéb, mint a ritmus „megkettőzése”, a ritmus nyomatékosá tétele, miközben a táncot nem lehet ilyen zenei korlátok közé szorítani. „A mozgás — mondja Cage — a test mozgása. Cunningham erre összpontosítja koreográfusi figyelmét, nem pedig az arcizmokra. Az embereknek a mindennapi életben is szokásuk megfigyelni az arcjátékot és a kézmozdulatokat, és lefordítani őket pszichológiai terminusokra. Itt azonban tánccal állunk szemben, ami az egész testet igénybe veszi, és ahhoz, hogy értékelni tudjuk, megkívánja, hogy *kinesztetikus együttérző képességünket* [kiemelés tőlem — K. Z.] használjuk.”<sup>59</sup> Arra az esetre, ha nem volna egyértelmű az olvasó számára, miben is áll ez a képesség, Cage egy szellemes hasonlatot hoz, hogy megvilágítsa a modern tánc egyik kulcsmetaforáját: „Ezzel a képességünkkel élünk, amikor egy madár látván utánozni kezdjük felszállásukat, lebegésüket, repülésüket.”<sup>60</sup>

A helyzet tovább bonyolódik Cunningham nyilatkozatai ismeretében, aki szívesen osztja meg társulata egyik titkát, ami abban áll, hogy mind ő, mind a táncosai a bemutató estéjén hallják először a partitúrát, ami többé-kevésbé minden este változik. A koreográfus ezt azzal magyarázza, hogy számára a művészetben, akárcsak az életben a legfontosabb technika: az állandó tudatosságból származó erő és a hajlékonyság. Mindkét technikában közös, hogy csak kitartó gyakorlással

57 John CAGE, *Két jegyzet a táncról*. KRÉN Katalin — MARX József, *A neoavantgarde*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 411.

58 I.m. 414.

59 I.m. 414–415.

60 I.m. 415.

lehet birtokolni őket.<sup>61</sup> A kérdés azonban még mindig megválaszolatlan: ha Cage zenéjében nincs szó zenei gondolat vagy érzelm áramlásáról, ha a táncos nem ezeket az érzelmeket és gondolatokat akarja kifejezni, ha nincs egyfajta mimetikus kapcsolat a zene ritmusa és a tánc ritmusa között, akkor voltaképpen mit akar közölni Cunningham táncművészete?

A koreográfus — Cage-hez hasonlóan — több absztrakciós szinten ad választ a kérdésre. A kettő természetesen összefügg, és mindkettő bár közvetetten kapcsolódik a zen buddhizmushoz, inkább a performativitás aktusának ártatlanságát hangsúlyozza. Cunningham felfogásában a tánc célja nem a közlés, hanem a bemutatás: ... mindenki azt láthat benne, amit akar. Nézni egy embert, amint megy az utcán: ez önmagában is érdekes. „(...) Minden, amit egy emberi lény csinál, kifejező. (...) Nincs semmiféle határ — egyedül a képzelet. Elavult gondolat, hogy a tánchoz különleges mozdulatok kel- lenek. Mint, ahogy remélem, a »szépség« eszméje is elavult.”<sup>62</sup> S hogy mi különbözteti meg ezek után a hivatásos táncost a sarki fűszereshez tartó járókelőtől, az Cunningham számára nem más, mint a tánc technikai tudásának ismerete. Saját bevallása szerint mindennap két-három óra hosszat keresi, hogy mi mindent lehet csinálni a lábfejjel, a háttal, a lábszárral stb. — „Ki akarom aknázni a lehető- ségek egész skáláját, a legközönségesebb mozdulattól a legmagasabb fokú virtuozitásig.”<sup>63</sup>

Nyman megfogalmazása tehát helyes, Cage zenéje valóban „felszabadította a koreográfiát azon szükségszerűség alól, hogy az érzés szintjén interpretálja a zenét.”<sup>64</sup> És ez igaz Cage-re is: Cage zeneszerző tevékenységére nézve felszabadító tényező volt, hogy a koreográfia adott esetben már hamarabb kész volt, s erre kellett később zenét szerezni, következésképp a modern tánc éppolyan nagy segítséget jelentett Cage számára, mint amekkora segítséget jelentett Cage zenéje Cunningham koreográfiájának.

#### 4. Az absztrakt festészet hatása a kísérleti zenére

Nyman, aki könyvében számos idézetet hivatkozás nélkül, személyes beszélgetések alapján közöl, ezt írja: „Feldman állítása szerint az új festészet ébresztette fel benne a vágyat egy olyan hang- zásvilág iránt, amely közvetlenebb, inkább fizikai jellegű, mint bármi, ami korábban létezett.”<sup>65</sup> Másutt pedig Cage-től idézi a következőket: „Megfigyelhetjük, hogy egy modern festmény élvezetekor figyelmünk nem egy középpontra irányul, hanem mindenfelé a vásznon, és nem követ egyetlen sajátos útvonalat sem. A megfigyelést elkezdhetjük, folytathatjuk vagy befejezhetjük a vászon bármely pontján.”<sup>66</sup> A zene történetében természetesen nem először fordul elő hasonló kölcsönhatás, hiszen a korábban már említett francia impresszionisták esetében is hasonló jelen- ségeket figyelhetünk meg. Ezen felül említést érdemel az ugyancsak francia (ám épp az impresszio- nistákkal szembenálló) Eric Satie és a „Hatok” (*Les Six*) művészeinek csoportosulása; Kandinszkij és

61 Merce CUNNINGHAM, *Interjú*. In: *A neoavantgarde*, 417.

62 Uo.

63 Uo.

64 NYMAN, i.m. 77.

65 NYMAN, i.m. 104.

66 NYMAN, i.m. 63.

a Schönberg találkozása a *Der Blaue Reiter*ben<sup>67</sup>, továbbá, ha hihetünk Hamvas Bélának és Kemény Katalinnak, akkor a magyar absztrakt festészet forradalmának előmozdítására Bartók Béla<sup>68</sup> zenéje is döntő befolyást gyakorolt.

Ahhoz, hogy a zeneszerzés és a zenehallgatás új céljait megértsük, továbbá vetnünk kellene néhány pillantást a pop art művészetét előkészítő Jasper Johns és Robert Rauschenberg, valamint Andy Warhol képeire. Tanulmányoznunk kellene az amerikai absztrakt expresszionizmus legnagyobb alakjainak (Jackson Pollock, Willem de Kooning és Arshile Gorky) festészetét; ismernünk kellene Marcel Duchamp és a New York-i neo-dadaista művészet legújabb botrányait, s nem árt, ha volt már szerencsénk legalább képek alapján fogalmat alkotni Alexander Calder „nyílt formájú mobilitásként”<sup>69</sup> jellemzett térinstallációiról. — A felsorolás természetesen csak vázlatosnak tekinthető.

A fenti kérdés recepcióesztétikai előképét jól megfigyelhetjük az impresszionista zenével kapcsolatos korabeli dilemmákról szóló fejtegetésekben is. Günther Anders, aki a hallás fenomenológiáját nagy érdeklődéssel kutatta, vizsgálódásai során fokozott érzékenységgel viseltetett az impresszionista zene hallgatása iránt, de filozófusként ellentmondásosnak tartotta e különös zene hallgatásának magyarázatát.<sup>70</sup> A filozófus abból a fenomenológiai alaptételből indult ki (olyan zenekutatók nyomdokain, mint Kurth és Gurlitt), miszerint „mindig a dologhoz magához illő megközelítés teszi csak lehetővé, hogy a dolog önmagát adja, és hogy vele kapcsolatban megállapíthassunk valamit.”<sup>71</sup> Ez Anders számára a zene szempontjából azt jelenti, hogy „aki úgy hallgat például egy nyolcszólamú fűgát, hogy közben nem jelenik meg számára »identitas multiplex«-ként az alapul szolgáló *egyetlen* zenei gondolat különböző fázisainak egyidejűsége, az helytelen módon hallgatja azt.”<sup>72</sup> — Majd hozzáteszi, ez persze nem jelenti azt, hogy az „illő hallgatás méltóságát egyedül az

67 Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy Schönberg festészete hasonlóan viszonyult Kandinszkij és August Macke művészetéhez, miként T. W. Adorno kompozíciói Schönberg zeneszerzői kvalitásához. Macke Kandinszkijhoz írt leveleiben, több ízben is kritizálta Schönberg önarcképeit. Robert Zaunschirm pedig egy nemrégiben tartott előadásában hatás nélküli „egomán dilettantizmusnak” nevezte Schönberg festészetét. (Vö. Karl KATSCHTALER, *Natur-Kunst-Mensch: Einführung in Kulturgeschichtliches Denken*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 145-146.)

68 „Míg az új összefüggés zenéje fel nem hangzott, a képek, hiába festették meg azokat, láthatókká s így a jelenkortudat teljes viselőivé nem válhattak. Ez különösen érint bennünket, ahol nem a »közöny«, a »hozzá-nem-értés« miatt nem látták Csontváryt és Vajdát, hanem egyszerűen a látási közeg nem törhetett meg addig, míg nem hallották meg Bartókot. Különösen érint bennünket az érzékelhetetlen megjelenésének ez a törvénye az érzékelhető világban, mert az, hogy Bartók és Sztravinszkij által erről a szélességi vonalról szólalt meg a hang és szabadította fel a látást, az helyzetünknek, feladatunknak különös súlyt ad.” (HAMVAS Béla-KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben*, Pannónia Könyvek, Pécs, 1989. 49.)

69 Pintér Tibor lényegretörően foglalja össze Calder „open-form-mobility” alkotásainak koncepcióját: „Calder *mobile*-jai egy ponton felfüggesztett, finom drótszerkezettel összetartott változatos lapokból állnak, a levegő áramlásától mozgásba jönnek, és összetett fény-árnyék játékot nyújtanak.” (In: Nyman: i.m. 110.) Adorno megfogalmazásában: „Calder mobiljaiban a plasztika nemcsak imitálja a mozgást, mint tette az impresszionizmus idején; a szobor itt már nem minden ízében nyugalomban lévő alakzatként jelenik meg a néző előtt, hanem az eelhárfa véletlenségi elvét követve legalább partikulárisan szeretne idővé válni.” (Theodor W. ADORNO, *A művészet és a művészetek*. Ford. ZOLTAI Dénes, Helikon, Budapest, 1998. 7.)

70 Günther ANDERS (Stern), *A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról* (1927). Ford. RÁNKI András, *A zenei hallás. Szöveggyűjtemény*. Szerk.: FÜLÖP József, Károli Gáspár Református Egyetem & L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2014. 49-61.

71 ANDERS, i.m. 49.

72 ANDERS, i.m. 52.

utánaszámoló elemzésnek kell tulajdonítani.<sup>73</sup> — A filozófus tehát a barokk zene befogadói normáját a partitúra-szerű hallgatással azonosítja, amelyet kevésbé tudunk elvárni a barokk korabeli közönségtől. Nehezen tudjuk elképzelni, Bach korában mit hallhattak ki egyáltalán a barokk zenéből. A romantika esetében azonban már vannak elképzeléseink, noha ekkoriban már (sem Anders, sem a zenetudomány számára) nem egyértelmű, miben is állt az „aktív hallgatás” mindenkor elvárt helyes magatartása. Éppen ezért sokat köszönhetünk a romantikus zene által inspirált szépirodalmi elbeszéléseknek, amelyek az „aktív hallgatás” (és látás) 19. századi titkaiba engednek bepillantást.<sup>74</sup>

„Hogyan oldható fel mármost az a probléma, hogy az impresszionista zene egyrészt lényegének megfelelően nem várakozásteli, passzív magatartást kíván, másrészt azonban mégiscsak *hallgatni kell*”?<sup>75</sup> — teszi fel a kérdést Anders, ami csakis akkor hasonlít az experimentális zene befogadásának problémájához, ha az experimentális zenét emocionálisan, vagyis impresszionista zeneként, nem pedig meditációs aktusként fogjuk fel. A fenomenológiai ellentmondás képlete Anders számára abból származik, hogy *a)* adva van a fenomenológus, aki tisztában van vele, hogy Debussy *Holdfénysonátáját* hallgatja, és azt tapasztalja, hogy a zene nem „tárgyként” van jelen, hanem úgy, mint amiben az ember maga is benne van, de nem oly módon, ahogyan az ember egy induló motorikusságában van benne, hanem a zene ilyenkor „úgy vesz minket körül, mint a levegő, a víz, az erdő”<sup>76</sup> stb. *b)* „A „hallgatás” azt jelenti, hogy a lehetséges, hallható jelenségek sokaságából egyvalamit izolált és egyedüli dologként kiragadunk, amely így (a hallásban) voltaképpen *egyedüli* létező lesz, és minden más mellékessé válik. A hallgatásnak ez az *attencionális módusza*, amely különbözik a neutrális pusztahallástól, minden zenemű folyamán végig fennáll, és senki sem kerülheti el. A kérdés most azonban az, hogy nem ellenkezik-e a hallgatás attencionális módusza az impresszionista zene tisztán passzív, állapotszerű karakterével? Avagy pontosabban: vajon ez a zene a megközelítés szubjektív módjaként nem egy bizonyos passzivitást kíván-e, amely mint olyan kizárja az analitikus odafigyelést, lévén, hogy a hallgató szempontjából a legkevésbé sem

73 Uo.

74 Csak néhány közismert példát említve a zene és képzőművészet által inspirált szépirodalomból: E.T.A. Hoffmann *Gluck lovag, Don Juan, A fermata* (a témához bővebben lásd: E. T. A. HOFFMANN, *Válogatott zenei írásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1960.); Balzac *Ismeretlen remekmű*; Mérimée *Az Ille-i Venus*; Tolsztoj *Kreutzer-sonáta*; Kierkegaard *Vagy-vagy*; Poe *Ovális arckép*; Stendhal *Vörös és fekete*; Hugo *A párizsi Notre-Dame*; de idesorolható talán Nietzsche-től *A tragédia születése* is. (A szépirodalom és társművészetek kérdéséhez lásd még: SZEGEDY-MASZÁK, *Hallott és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában*. SZEGEDY-MASZÁK, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligramm, Pozsony, 2007. 155—171.) Zofia Lissa, a lengyel zenetudós magyarul is megjelent tanulmányában, *A zenei apppercepció történelmi változékonyságában* a zenepszichológiai és hangpszichológiai elvek bevonását szorgalmazta a zenetudományi vizsgálódásokba annak érdekében, hogy a zenehallgatási elvek történetietlen abszolutizálását (a múltbéli és kortárs zenei jelenségek esetében egyaránt) el tudjuk kerülni. (In: Zofia LISSA: *Zene és csend*. Ford. SOLTÉSZ Gáspár. Gondolat, 1973. 87—113.) Cage Ives zenéjéről tett nyilatkozata a zeneszerzők oldaláról hangsúlyozza ugyanezt: „Hajlok arra a gondolatra, hogy a történeti hatás nem egyfajta meghatározott A-B-C útvonalon halad, azaz Ives-től egy nála fiatalabb felé, aztán a még fiatalabbak felé. A helyzet inkább úgy áll, hogy egy olyan mezőben élünk, amelyben cselekedeteinkkel, tevékenységünkkel képesek vagyunk más megvilágításban látni mások tevékenységét anélkül, hogy az hatással lenne miénkre. Ezzel azt akarom mondani, hogy az a zene, amit ma írunk, nagyobb befolyással bír arra a módra, ahogyan Ives zenéjét hallgatjuk és értékeljük, mint amennyire Ives zenéje hatással van arra, amit csinálunk.” (NYMAN, i.m. 73.)

75 ANDERS, i.m. 53.

76 Vö. ANDERS, i.m. 50.

tűnik helyes módszernek a partitúra követése? Vajon nem volna egy ilyen figyelem ahhoz hasonlatos, mintha egy impresszionista, illetve punktualista festményt a kiállítás vendégei a lehető legközelebről, szinte pontról pontra próbálnának meg értelmezni? És ezen a ponton el is érkeztünk ahhoz a kérdéshez, *hogyan kapcsolódik össze az impresszionista zene és az impresszionista festészet egymással.*

Az eddigiek alapján azt mondhatjuk, a néző és hallgató befogadói modellje között analógia figyelhető meg. Mindketten azzal tesznek eleget a művek feléjük támasztott elvárásának, ha az attentionális aktusok helyett feltételeznek valamilyen *emocionális állapotot*, amely az alkotók révén *objektíválódott* egy festményben vagy egy zeneműben, és ezt saját befogadói *passzív nyitottságukkal* képesek „átérezni”. Fontos megkockáztatnunk itt az „átérezni” kifejezést, mivel mindkét művészet esetében még az alkotó „kommunikációs” szándékából indulunk ki. Mármost az absztrakt festészet és az impresszionista festészet között mintha épp az attentionalitással és az érzelmekkel kapcsolatos elvárások változnának meg. Az absztrakt festészet mögött nem kell feltételeznünk egy másik állapotot; nincs a vászon mögött egy nyelvszerűen, antropomorfizmusokkal kommunikáló másik, akinek állítását, hangulatát össze kell tudnunk vetni valamilyen saját tapasztalattal. Az absztrakt festmény „olvasása” ugyanis vagy az érzékszervekkel való gondolkodást célozza szemben az ösztönös érzelmi válasz-reakciókkal, vagy az érzékszervek számára túlméretezett ingerrel valami nagyon is racionális tevékenységre ösztönöz, de egy műalkotás terén belül. A már említett absztrakt expresszionisták pedig mintha ötvöznék az impresszionizmust és az elvont formákat, mintha a belső, tudatalatti folyamatok absztrakt formákban való kicsapódását vinnék véghez — s így mintha a festészet magáévá tenné azt az impresszionista zenére jellemző képletet, hogy egy fókusz nélküli nézőt próbál játékba hozni a saját objektíválódott tudatos és spontán alkotói tevékenységének hangoltságából.

Másrészt ugyancsak új dimenziót jelent a komponálás vagy előadás során, ha hasonlóképp egy festményben való elmerülés szabadságához, a zenei előadó is szabadon rendelkezhet a hangok és csöndek idejével, és ezt a képolvasási gyakorlatot jól modellezzik az experimentális partitúrák grafikai kivitelezései is.

Cage számára a Cunninghammal folytatott közös munka során világossá vált, hogy ha a táncművészetben a ritmust nem a zenének, hanem a táncosnak kell reprezentálnia, akkor a zene megszabadulhat attól a kényszertől, hogy az időt ütemmutatók alapján szegmentálja. Ez pedig a legradikálisabb fordulatot jelentheti a nyugati zene történetében: hiszen Schönberg strukturális harmóniai után, még két lépést képes tenni: egyenlővé teheti a hagyományos zenei hangokat a hagyományosan nem zenei hangokkal, és mindeközben olyan struktúrákat hozhat létre, amelyek alapjaiban másak, mint az eddigi „zenei” időként felfogott, ütemmutatók alapján konstituálódott zenei tapasztalat. Másként fogalmazva: az experimentális zeneszerző az időt ahhoz hasonlóan képes kezelni, mint ahogy a festmény nézőjének spontán tekintete vándorol a formák vonalain. De célja nem az, hogy a zenét idő-tárgyként kezelje, csupán az érzékszervek — következőképp egy művészeti forma — határaival, a hallgató tudatával való kísérletezés. Nyman így jellemzi a zen buddhista fordulat visszatükröződését a zenével kapcsolatos magatartásmód kapcsán: „az experimentális zeneszerzőt nem az előadás unikalitása, hanem a pillanat egyedisége érdekli. Ezt a felfogást világosan kifejjezi Jung megállapítása a Ji Kingről: „Az adott pillanat adott megfigyelése az ősi kínai gondolkodásmód számára inkább véletlen esemény, mintsem egy összefonódó kauzális folyamat láncolatából származó eredmény. A figyelem, úgy tűnik, hogy a véletlen által formált

események konfigurációjára irányul a megfigyelés pillanatában, és semmi esetre sem azokra a feltételezett okokra, amelyek látszólag létrehozták ezt az egybeesést. Míg a nyugati elme gondosan vizsgálódik, mérlegel, válogat, osztályoz és elkülönít, addig a pillanatról alkotott kínai kép magában foglal mindent, egészen a már nem is érzékelhető részletekig, mert valamennyi összetevő együtt hozza létre a megfigyelt pillanatot.”<sup>77</sup>

Mindezek ellenére, Cage interjúiban gyakran kényszerül arra, hogy részben elhatárolódjon a zen buddhizmus gyakorlatától. 1963-ban, Berlinben például egy egyetemi performansz keretein belül zajló beszélgetésben azt hangsúlyozza, hogy az ő „új zenéje” nem a nyugati tradíció likvidálása a művészetből, sokkal inkább a festészettel, a tudománnyal és a mindennapi étellel való kapcsolat megerősítése. A fentiekből tehát korántsem következik, hogy bármely zeneszerző, vagy e sorok írója szerint ki kellene dobnunk a nyugat eddigi zenei és esztétikai apparátusát az ablakon, de az igen, hogy az ablakokat, sőt talán egy-egy rejtékajtót is érdemes néha kinyitni — miként tette azt Judit Bartók Béla operájában —, hogy „szél bejárjon, nap besüssön”.



John Cage, Merce Cunningham és Robert Rauschenberg 1964-ben. Douglas Jeffrey fotója.

77 NYMAN, i.m. 36-37.