



BORIS KOVAČ

Új rituális zene

A zene mitikus természetét értelmezve jutottam el a poétikus, perspektivikus, új zenéről szóló értekezés központi témájáig. Az Új Rítusnak (nem véletlenül) nevezett zenei projektum az elsődleges oka mostani szövegem létrejöttének. Nem vállalkoznék a közönyös esztétizáló előjátékra a következő kérdés kapcsán: a mítosz vagy a kód esztétikuma? Ennek megválaszolását a semmittevő esztétákra kell hagyni... Tehát, miért az új rítus?

Hasonlóan hangzik, mint: új primitivizmus, retrográd, romantikus, naturalista stb. Mégis, emlékezzünk csak. A zene primér funkciója a rítus. Mint ilyennek, erős ontológiai alapja volt – beleszövődött a világi és vallásos életformákba, fontos szerepet játsza bennük. Természetfölötti minőséget tulajdonítottak neki, mert (a tánccal együtt) a profán valóságot meghaladó eksztatikus állapotba hozta az embert. Ez volt az emberek egymás közti (mágán a törzsen, mint koherens közösségen belül) és az istenekkel, szellemekkel való kommunikációs módszere. Soha nem lett később a zenének ilyen fontos társadalmi szerepe, hatása az ember lelki-szellemi életére. A rituális zene eme metafizikus, ontológiai gyökere a legjelentősebb oka annak, ami miatt ezt a témát előbányásszuk egy másik idősközből, s ami miatt a lehetséges új ritualításban a modern zene (meg a művészet) revitalizációjának az útját látom. Mert a zene (legfőképpen a nyugatit értve ezalatt) fejlődése a rítustól való távoldás irányába alakult [ez a gyümölcse a természetes igényének, hogy „tisztá művészetbe” emancipálódjon, amely a társadalmi, vallási, filozófiai funkciókkal szemben autonómiát élvez]. A zenével ugyanaz történt, mint a többi emberi tevékenységgel – specializációjukkal elválnak, majd messze kerülnek egymástól. Ennek megfelelően a zene egyre inkább elveszíti a kapcsolatot a tánccal, képpel, gesztussal, történettel avagy a mítosszal, mindazzal, amivel ritualításának idején egységben állt.

Ebben az emancipációban persze sok a pozitívum, ami ösztönzi magát a zenét. A társadalom változásával, az állam erősödésével a rítus, amelynek eleme a zene, mind formálisabbá, kanonizáltabbá és funkcionálisabbá válik, elveszítve a maga eredeti, spontán, erotikusan bolondos karakterét. A rítus mint fogalom ezidőtájt színönimája lesz a kontrollátnak, rutinszerűnek, pragmatikusnak. Ez egyaránt vonatkozik egyházi és állami rítusokra. Az állami struktúrák beiktatásával, a munkamegosztással, az osztályok differenciációjával, az állam és az egyház megszilárdulásával – a rítus intézményesül. Ekkor a művészet már nagy vonalakban leszakad a rítusról, a mesterséghez kötődik, később pedig az iparosodáshoz. Elhagyva a rítus fázisát a művészet az „előadás” formáját kapja. Ebből a szekularizált, formalizált pótlék rítusból született a polgári művészet, amelynek díszítő funkciója mellett ideológiai alapja is van – halmozni a rendszereket. Mozart idejében ez explicitebb formában jelentkezett, mint ma. A mágánok mint szórakozást fizetik a művészetet, amelynek fénye egyben presztízs-kérdés, a hatalom szimbóluma. Így van ez korunkban is. Az állam a tesztelt, akadémikus művészetet támogatja. A művészet pedig hűséggel köszöni meg a bizalmat, ekként élük boldog számla-nászukat. Létezik más fenomén is, amely a zenét (a művészetrel együtt) le-



választja a rítusról. Ez a folyamat a profanizációtól a prostitúcióig terjed – a kommersz zeneárú ipari termelése. Ahogyan az ipari sokszorosítás a lemez és a kazettagyártás útján a zene demokratizációjához járult hozzá, úgy serkentette az elhasználódását a piac törvényeinek megfelelően. Ez nemcsak a „zenei alkotást” szegényítette jelentős mértékben, hanem a recepciót is, a zenei élményt és ennek közvagyonai sajátosságát (a zenét fogyasztják, konzumálják, akárcsak a többi széles fogyasztói árút.)

A rítussal való kapcsolatot csak az eredeti folklór őrizte meg a maga jelentős lételemekkel való összeköttetésével, a maga spontán, nem formális játékos karakterével, mitikus tartalmával s jelentésével. Ez persze a mai időben ritkaságnak számít, egzotikum, amely egyre inkább manipulálódik a kommersz-turisztikai célok érdekében, s amely feltartóztathatatlanul haldoklik.

Hát akkor honnan fakad az ötlet az új rituális jellegű zenéről, művészetről? Miként lehetséges az új ontológiai alapozású zene – amely se nem dísz, se nem szórakozás a munka utáni pihenés gyanánt, se nem öntelt művészkedés (az emberrel, étellel kapcsolatot veszített „tisztá művészet” légiures terében lebegve)? Kétségtelen, hogy ez a „tisztá művészet” a tudás támaszpontját jelenti, a mesterségét meg a technikai kompetenciáét, amely nélkül mi el sem tudjuk képzelni az „értékes új művészetet”. A nem elidegenített, szabad szellem támaszpontja a modern ember korszakában mégis a szubjektumban van – a személyiség princípiumában. Ebből fakad a komponálás alkotói tettének – függetlenül attól, hogy magányos – egyénre jellemző egoisztikus aktusa, ez az egyedüli lehetséges autentikus művészi cselekedet korunkban, a „megszakított”, illetve a hamis, romlott kommunikációk idejében. Így a komponálás látszólag mentes a „romlott valóságtól”, mert elefántcsonttoronyba zárult, ami nem más mint kigondolt, személyes monologikus rítus. E személyes rítus szolipszizmusa szükségszerű következménye a paradox „abszolút szabadságnak”. A komponálás folyamán minden megtisztított – egy kritérium maradt, amennyire üres, annyira absztrakt is: a zene! Ekként alakult át az alkotás a semmiből való alaptalan tetté. Elidegenedve mindenféle elgondolástól, ez a cselekedet a modern korszakban pusztá kombinációs játékká fajult, esztétikus kalkulációvá, az anyaggal történő munkává. Így ez az esztétizált mikrokozmosz többé nem vonatkozik a makrokozmoszra, az élet világra, hanem csupán önmagára. Önmagától megtermékenyülve ez a mikrokozmosz kizárólag a saját kópiáit szülheti meg: a dodekafónia szerializmust eredményez, az utóbbi pedig aleatorikát stb. Lényegében semmi sem jön létre. A változás csak a tükör szisztémájának az illúziója.

A zeneszerzés körüli helyzet így még rosszabb, mivel a klasszikus forma alapján ez nem teljes, megvalósult művészet, hanem még realizálatlan ez előadás értelmében. A komponálás és az előadás viszonya végképp intézményesített és elidegenített. Az előadók olyan hivatalnokokká váltak, akik mindazt reprodukálják, amit feladatként kapnak. Ezt az állapotot támogatja a zenei oktatás nyugati módszere, nem a művészi egyéniségeket segíti, hanem az igazolatlanul szétépett zenei lény szegmentált specialistáit.

A zeneszerző ugyanannyira elidegenített, akár maga az előadó. Nem manipulált, hanem manipulál, méghozzá közvetetten a kottás utasítás segítségével. A manipuláció eme viszonya leginkább a kortárs zeneszerző sajátja, aki „írja” a zenét. Mivel „ontológiai” és szociális értelemben elidegenített (akárcsak a saját „ötleteinek” realizációjától), a manipuláción

alapul majd a viszonya a művészetekkel, ahogyan mindennel, ami a művészen túl van. Ő technológussá válik, aki az építésnek megfelelően kidolgozza a zenei alkotás tervét. Ebben a munkában mindaz eszközzé válhat, amit az „építészek”, illetve a zenekarok, a „munkák” előadói kivitelezhetnek.

Hol van akkor az új ritualitás szerepe? Én úgy látom, hogy ezt a lehetőséget az ún. alternatív művészet adja meg, amelynek a XX. századi legmarkánsabb alakjai a zenében, a dzsessz meg a rock. A dzsessz, a rock elsődlegesen az, amit tömeges kultúrának nevezünk, úgy is mondhatnánk, hogy autentikus új folklór, illetve az a művészet, amely primér szintjén spontán módon jön létre. A XX. század kultúrájában a dzsessz és a rock eredetileg szubverzív jelenségek. A magas burzsoá kultúrára való spontán reakcióként jelentkeztek, s a polgárság megkövesedett kulturális modelljére válaszoltak. Újra felfedezik a játékos spontaneitást, a kommunikációs dimenziót, a kifejezés közvetlenségét, az erotikus energiát, s akárcsak az eredeti rítus, valódi életszükségleteken nőttek fel. Ez a zene direkt kapcsolatban van az életbeli és a szociális kontextussal. Ezért nem lehet úgy beszélni a rockzenéről, hogy közben ne gondoljunk a rock-kultúrára.

Ugyanakkor ez az „új folklorizmus” nagyjából ellentétévé vált a maga eredeti, szubverzív karakterének – elfogadta a fogyasztói társadalom törvényeit, eladta magát. Részévé vált annak, amit show businessnek hívunk. A korunkbeli ipari szórakozásnak jövedelmező ágazatai lettek, ami a fogyasztói társadalomban már a tömeges kultúra szociológiai és ökonómiai területe.

Ennek a fenoménnek a kisebb, nem kommersz szárnya művészeti szempontból releváns, de abban az esetben, amikor nem az, akkor az összes művészet feltétlen elletteremtő energiája. Ez az a bizonyos folklór típusú erő, amelyre az autentikus zene mindig is, mint az emberi muzikalitás ősi támaszpontjának szoros kötelékre hagyatkozott. Amikor elveszítette ezt a viszonyt, a zene sterilizálódott, majd üres művészkedéssé változott, esztétizált önkényé. Ebből a szemszögből a dzsessz és a rock nem annyira zenei eredményként, műalkotásként fontosak, hanem mint a művészet létmódjának folyamatai jelentősek, amelyek a kortárs akadémizmushoz képest sokkal közelebb vannak a művészet lényéhez. A dzsessz meg a rock „módszernek” megvan az a spontaneitása, amely nélkül a művészet nem több a tanult elvek, technikák, mesterségek puszta reprodukciójánál. Ez a „módszer” az individuális és a kollektív harmonikus viszonyára épül, amelyben mind a két elv egyaránt fontos. Az itt tárgyalt individualitás valóban lényegi, szubverzívizást mutat a komfortitással szemben, megismételhetetlen utakon jár. Ez egy olyan individualitás, amelyben elválaszthatatlan egymástól a művészeti és az életbeli credo.

E „módszer” kollektivitása különleges érték a ún. „komoly zene” megvalósulatlan, elidegenített kollektivitásához képest, amely javarészt intézményesített. A dzsessz és a rock eme kollektivitása az affinitás szabad asszociációin alapul, a kommunikáció iránti valódi szükségleten, az alkotói ötletek kölcsönös egymáshatásával az előadás kollektív művészi eljárásáért, s mint ilyen férközött legközelebb a folklór-rítus ünnepélyességéhez. Az a mód, ahogyan a hamisítatlan, nem kommersz dzsessz meg a rock kommunikálnak a közönséggel, szintén jelentős lépés az elidegenített polgári-fogyasztói közönség viszonyához vagy a magas művészet képviselőihez képest. Maga a megszólítás módja sokkal közvetlenebb, személye-



sebb, úgyhogy az új kollektivitásról a produkció és a recepció felfrissített kölcsönösségének értelmében beszélhetünk. Ez a házi reprodukció fejlesztésének (lemezek stb.) útján ugyan csak támogatást nyer. Ez a zenét az egyén, a hallgató akaratához közelítette, aki képes kiválasztani és résztvenni a saját zenei élményeinek rítusaiban.

Fenomenológiai szempontból az Új rítus paradigmái a dzsessz és a rock. Ezek a jelenségek igazán újak, autentikusak, korunk, a jelen idő szenzibilitásának szellemi produktumai. Ugyanígy, ezek rítusok, mert mozgásba hozzák az ember egész lényét, mélyen beleszövődtek az élet kontextusába, közvetlenek, kommunikatívok, direkt módon és világosan fejezik ki a hallgató evilági és metafizikus szükségleteit. Erős, eksztatikus élményre irányulnak, a transzra, míg az ún. „komoly” zene hideg celebralitássá változott. Ennek az eksztatikus funkciónak megfelelően a dzsessz és a rock hasonlítanak az ősi rítusra. Ebben az értelemben számomra főként az (új) improvizatív zene szegmentuma a fontos, amely elválaszthatatlan a taglalt két újkori fenoméntól. Ezért az improvizáció témájának kiemelt jelentőséget tulajdonítok a következő fejezetben.

Itt nem végződik, hanem épphogy elkezdődik az új ritualitás traktátusának központi témája. Ez pedig az a téma, ami a zene számára éppen a zenén túlit tartja fontosnak. A zenén túliba lép be a művészi meg a művészetén túli (az utóbbihoz a reális és a szellemi tartozik).

Az Új rítus annyiban utópisztikus projektum, amennyiben annak kibékítésére vágyik, amit a történelem folyton szétbomlaszt: a mesterségesen szétdarabolt művészeti médiumok újraegyesítése, a művészet ontológiai megalapozása az élet dimenziójában, majd a világ transzcendálása a mitikus időntúliba. Az Új rítus táplálja azt a szükségletet, hogy a művészet ismét szerepeljen a transzcendencia megformálásában.

Ha a zenéből indulunk ki, ezt a reál-utópiái projektumot ebben az időben kizárólag mint szinkretizmus lehetőségét látom, a dzsessz és a rock idiómáinak a komponálással való szintézisét (ezalatt klasszikus komponálást értek, improvizatív zeneszerzést, stúdiótechnikával, kompjúterrel stb.). Az eljárás értelmében ez a spontán-improvizatív és a racionális-szervezett módszer szintézise lenne, a realizáció esetében pedig a produkció meg a reprodukció szintézise, a zeneszerzés és az előadásé.

Tágabb, művészeti értelemben ez az összes művészet kölcsönhatását jelentené. A zenét ugyanis mesterségesen leszakították a gesztusról, táncról, képről, szavakról, a környezete pedig személytelen koncertermekbe izolálódott.

A lehető legtágabban nézve, ez a művészet életmód, nemcsak amiatt, hogy az életet művészetté szublimáljuk, hanem ontologiatlan is. A művészet az a médium, ahol az emberi és a kozmikus a maguk teljességében mutatkoznak meg. Válaszolni tud az összes „legnagyobb kérdésre”, a delphoi imperatívusz, „ismerd meg önmagad”, egyaránt vonatkozik a művészetre, a tudományra és a filozófiára. Ezek a területek különben is elválaszthatatlanok és komplementárisak.

Világos, hogy az Új rítus utópisztikus projektuma nem fejezhető ki egyes számban. Ezek lényegében új rítusok, amennyire autentikusak, annyira különbözőek is. Ezeknek a rítusoknak a kollektivitása nem tud, illetve nem szabad, hogy az eredeti modell elvén alapuljanak, amely a primér közösségek szociális és kulturális indifferencialitásához kötődnek. Az új rítus kollektivitása a kultúra általános elvére kell, hogy épüljön – a személyiségre. Az auten-

tikus kommunikáció csak az alkotói személyiségek között lehetséges. Csak ők tudnak részt venni az Új rítusban. Miden további kommunikáció hamis, manipulált. A művész nem mondhat le a maga én-jéről, ha a valódi mi-re vágyik. No, a csonka világban, amelyben élünk a személyiségek is csorbák, megvalósulatlanok. Ez egyben a kommunikáció fő akadálya. Mert a csonk, a kvázi-személyiség nem képes arra, hogy elfogadja az esztétika és az életfilozófia különbségeit, amelyeket egy másik személyiség hordoz. Sajnos, a polgári világ „művészi személyisége” romlott individualitáson alapul – a szubjektumon, amely a sajátot univerzálissá totalizálja. E totalizáció számára a pszichológiai okok is immanensek – nyers hatalomvágy, haszonlesés, ez a meghosszabított túlélési biológiai harc, amely mindent az egy posztulált, saját elve alapján ítél meg, miként a racionalitásra visszavezetett dogmatizmus. Mindez a „szentesített művészet” ideológiájával álcázott, ahol a beteg ambíció a vallásos fanatizmus tompaságával keveredik, ami végül a specialisták fanatizmusába szekularizálódik. Az ilyen típusú ideológia a versengő harc kezére játszik, ez ugyanúgy uralkodik a művészetben, mint minden más piacon. Ebben az egészben az ember totalitása csorbul, a „szentesített művész” pedig szakbarbárrá válik, aki megfelel a piac követelményeinek.

Természetesen mindez megindokolja ama kvalifikációmát, hogy az Új rítus utópisztikus projektum. Valóban nehéz dialógust teremteni a hivatalos és az alternatív művészet között. Ez az akadály adva van mind társadalmi, mind ökonomiai szinten. A dialógusig kifejezetten a művész alkotói szükséglete vezethet el – a valódi személyiségé, amely nem korlátozható szellemi és szociális keretek között, melyeket a maga kulturális mintáival a társadalom vár el tőle. Azt, hogy ez az elv mégis kivitelezhető, az improvizatív zene példáival bizonyítom majd, a minimalizmussal, a stúdió-zenével, a zenei színházzal és performansszal. Mindezek a jelenségek még nagyon marginálisak, nehezen kapják meg a maguk reális társadalmi státusát. Viszont az alternatív művészet attörése megállíthatatlan. A kortárs intézményesített, kommercializált kultúrában ez a „harmadik út”, amely úgy tűnik, az egyedüli autentikus művészet útja. Ez az oka annak, ami miatt az akadémikus művészet gyakran kokettál az alternatívval. Ezzel megkísérli visszanyerni azokat a pozíciókat, amelyeket, reálisan nézve, a kedvező társadalmi státus ellenére elveszített. Ezt a folyamatot az ún. mediális kultúra szintén alátámasztja, nagy mértékben hozzájárulva a demokratizációhoz és a hivatalos kultúra privilegizáltságának megszüntetéséhez.

No de térjünk vissza a témánkhoz: az Új rítus, csak a különbségek kommunikációjaként lehetséges. Az egyénit itt nem csupán a személyiség princípiumában gondolom el, hanem kulturális, etnikai stb. értelemben is. Az Új rítus az ún. „kulturális univerzum” túloldalán jön létre, ami soha nem jelenthet mást, mint annak a kultúrának az álcázott homogenitását, amely gátolja az univerzalizmust (ez leggyakrabban a nyugati világ produktuma). Ezt nem úgy értem, hogy a kulturális tartalmak kozmopolitizmusát tagadni kellene: hangsúlyozva a különlegességet, minden kultúra egyéniségét, függőségét az etnikai, földrajzi, vallásos determinációktól, kiemeljük és támogatjuk a kommunikációt, mint a különbségek dialógusát (az egyedüli valódi dialógus éppen a különbségek közt lehetséges – annak, ami egyforma nincs oka kommunikálni). A kulturális univerzalizmus az önös princípiumok univerzálisként való erőltetése, emögött viszont a piac logikája áll, a hatalom politikája.

A modernitás ideológiájával szemben (kulturális univerzalizmus), az Új rítus az alkotói-



nak lokalitására és folklóralis specifikumára épít. A művészetben a folklór nem lehet az „anyag forrásának” a kérdése, nem lehet csak egy „lehetséges inspiráció” stb., tehát nem az, aminek csak szekundér jelentősége van, amivel a művészi eljárások során manipulálnak, hanem éppen hogy a művészet ontológiai, metafizikus hátterének a kérdése kell, hogy legyen. A folklórt nem szedhetjük úgy elő, mintha vizsgálatunk tárgya lenne, vagy hogy manipuláljuk. A folklór az, ami előttünk is megvolt, amire rátalálunk, amit nem választunk se helyül, se idejül születésünknek. Ezek azok az archetipikus, generikus vagy neveléssel szerzett tulajdonságok, amelyeket vagy felismerünk magunkban, illetve a világban, vagy sem. A zenében a folklór alatt nem a népdalokat értem, sokkal többet ennél: ősi muzikalitását az etnikai, földrajzi, kulturális-történelmi tájnak. Itt pulzusról, mértékről, specifikus súlyról, egy muzikalitás erotikus természetéről van szó (pl. ez a különbség Bach és Vivaldi között, noha stílusuk rokon).

A folklór számomra az „általános produktív előítélet”, az, amely a szubjektívvel együtt, a „külön produktív előítélettel” képi az alkotói személyiség tudattalan elő-ítéletes potencialitását. Az individuális előítéletek szükségszerűsége az egyén művészetének integritását, identitását biztosítja. Tehát az általános előítélet (a folklór) nem hathat egységesen az azonos folklóralis „feltételezettségű”, az azonos klíma művészetére. Ugyanis, ez az általános előítélet az egyéni ítéletek prizmáján töredezik szét, folyton más eredményeket adva.

Ez a válasz a modern zeneszerők gyakori véleményére, miszerint a folklóritás „elhasználódott”, „túlhaladott” terület. Mivel a művészet legtágabban értett „környezetének” lényeges ontológiai megalapozottságáról van szó, a folklórral kapcsolatos determinációnak (inspirációnak) mitikus, múlthatatlan karaktere lesz, amelyet átengedhetünk a felejtésnek, de nem tagadhatjuk létét. A folklór vitális princípium, az autentikus művészet erosza. De a „technológiai esztétika” (a manipuláció esztétikája, eljárásai) mindenhatóságának korában logikus, hogy a folklór anakronizmusnak hat, tradicionalizmussal bélyegzik, s elvetik (Adorno stb.). Ugyanakkor a folklór archetipikus: elvethetjük anélkül, hogy megcsonkítanánk a művészet lényegét. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a folklór történelmileg megváltoztathatatlan. Így a mai folklórhoz nemcsak egy vidéknek és népnek a kulturális hagyatéka tartozik, hanem az ún. tömeges kultúra újekeletű formái is (pl. dzsessz, rock). Ahogy a folklór nem egyszer létrehozott, állandó entitás, úgy az „újrafelfedezésének” számtalan módja szintén nem az (hermeneutikus, művészeti értelemben). A folklór a művészet számára az a talaj, amely determinálja, de lehetővé is teszi, hogy a szabadság „magasba repüljön”. Ez a földdel, az élet gyümölcseinek forrásával létesített szükségszerű kapcsolat. E nélkül a viszony nélkül a művészet légüres térben fog lebegni, alaptalan művészekedéssé válik, visszavonhatatlanul elveszíti a kommunikációs tulajdonságát.

A folklór témája logikusan kötődik a zene mitikus témájához: ezek elválaszthatatlanok és javarészt identikusak. A folklór is, meg a mítosz is a kollektív tudattalan struktúrákhoz tartoznak, amelyet a zene szintén képes „felfedezni”. A mítosz a folklórral egyaránt ősi példákhoz nyúl, a változó, történelmi formák ellenére megtartván az univerzális értékeket.

Ahogy azt már mondtam, az autentikus Új rítus csak a személyiség princípiumára épülhet. Ez azt jelenti, hogy csak akkor valósulhat meg, amennyiben tud önmagáról, illetve

amennyiben vágyik erre az öntudatosodásra. Ebben az esetben művészi praxis, akárcsak a művészet élménye (receptió), elválaszthatatlan a filozófiától, a szó etimológiai értelmében pedig – a bölcsesség iránti szeretettől.

A teoretikusnak és a praktikusnak ez a kapcsolata a művészetben leggyakrabban a művészet (zene) létesítésére redukálódik a teoretikus-technológiai szűk értelemben – az eljárások törvényei szabta technikai, formális formulákkal, „alkotói receptekkel”. Ugyanakkor ennek sokkal tágabb és mélyebb kapcsolata kell, hogy legyen a filozófiával, fenomenológiával, sőt még a művészet szociológiájával is, mert mindazok a témák, amelyek érintik a művészetet, az alkotóhoz meg a művészet és az alkotás folyamatainak a receptorához szólnak. A történelemben gyakran eluralkodott az a vélemény, hogy a művészi „munka” rendeltetése, hogy értékes műveket hozzon létre. Ebben az alkotói folyamatban legtöbbször a művész „tudattalanságát” glorifikálták. Ugyanakkor ez végképp egyoldalú (ennek ellenére a tudatalan szerepét nem szabad figyelmen kívül hagyni), s ellentmond annak a szélesen elfogadott véleménynek, hogy a művész a legkomplexebben realizált ember (szellemi-lelki-testi lény). A valódi művész az érzések és a tudat, az értelem majd az intuíció, a természet s történelem stb. szintézisét adja. Amennyiben, mint ilyen a művész az igazi alkotói tevékenység paradigmája lenne (az emberi mérték alapján), miként lehetséges az, hogy ő is csonk lénnyé válhat, olyan értelemben, hogy csupán szándékairól tud, a világról a maga filozófiai nézetét alkotja meg, amely egyébként a művészet által jut kifejezésre. A művészet mint az alkotói tevékenység példája, vagy a legkomplexebb emberi tevékenységet jelenti a teoretikus-praktikus értelemben, vagy csak pusztán szakma.

Ezt a teoretikus tervet tágan kell érteni: mint véleményt (reflexiót) a művészetről, s mint véleményt a művészetben. Mindkét elképzelés mind filozófiai, mind poétikai vonalon konstruktív (amennyiben érdemes ezeket külön választani), de technológiai szempontból is az a művészi eljárás kiválasztását és lebonyolítását tekintve. Gyakran hallani, hogy a művészetről az alkotóknak nincs mit mondaniuk. Az övéké az, hogy alkossanak, a alkotásról meg a művészetről a maga teljességében a kompetencia fog ítélni: a bizonyos „fajtájú” művészek teoretikusaitól az esztétáig és legnagyobb szintetizálóikig – filozófusokig. Ez az elgondolás princípiumként tarthatatlan, de bizonyos példák ugyanúgy beszélnek a hozzáállás elviselhetetlenségéről, a „szükséges munkamegosztásról”, a specializáció helyességéről ezen a területen. A Sztravinszkijről, Bartókról szóló gondolatok a szakmai hiányosságok mellett is közelebb állnak a zenéhez, mint az általános filozófiai feltételezéseken alapuló elméletek, s szisztematikus (deduktív) módon „alkalmazzák” ezeket a különféle területeken, így a zenében (művészetben). Ez természetesen az ősi kérdés részét képezi, lehetséges-e a művészet objektív, tudományos megismerése. Az én válaszom a következő: talán, de csak abban a szegmentumban, amellyel úgy bánhatunk, mint a megismerés tárgyával a szubjektum-objektum viszonyának értelmében. Ez az a bizonyos percepciós szegmentum – a zene fenomenális, hangzós rétege. Ennyiben a zene joggal alávethető az akusztikus, perceptív-pszichológiai és teoretikus-strukturális vizsgálatnak, az általános meg a biztos definícióra törekedve. De, ennek a kutatásnak a hatásköre jól körvonalazható, kicsúszik kezéből a művészet értelme. Persze ez nem jelenti azt, hogy amikor zenéről van szó, az akusztika, akárcsak a percepció pszichológiája vagy a zene elmélete (harmónia, kontrapunkt, alak stb.)



hasztalan. Roppant hasznosak, de ennél nem többek. A művészet (zene) alapvető kérdései csak utánuk kezdődnek, ott, ahol ők maguk befejeződnek. Ez a „meta-fizikus” elem, amely kitér az analízis elől – az alkotói élményben bukkan fel – függetlenül attól, hogy produkcióról vagy recepcióról van szó. Ennek megfelelően logikus, hogy a művészet lényegéhez maguk a művészek jutnak legközelebb. Természetesen csak akkor, ha kifejlesztik reflexiók képességeiket. Épp azt próbálok bebizonyítani, hogy ezek a képességek a művészet véleményezéséről inherens viszonyban állnak a művészetben való alkotással. Sztravinszkij és Bartók esete (hogy ne is említsem Schönberget) reprezentáns, mindenki számára ismert példája a művészi praxis és a filozófia, az esztétika meg a zeneelmélet elválaszthatatlanságának.

Mindebből levonhatjuk a következtetést: nincs objektív, univerzálisan érvényes művészetesztétika és filozófia, ahogyan nincs kizárólagos poétika sem. Sok többé-kevésbé megalapozott, koherens elképzelés van – ezek közül azok, amelyek poétikákból származnak, közelebb vannak a művészethez azokkal szemben, amelyek filozófiai vagy tudományos posztulátumokra épülnek. Emiatt a tudományos esztétika alapvetése vak munka, benne a művészet levezethetetlen lényege kitér a kísérletezés, a kutatás, az analízis és az általánosítás elől.

Másfelől a „nem gondolkodó” művész nem is művész. Mert nincs autentikus művész autentikus poétika nélkül, poétika pedig nincs gondolkodás hiányában. Tehát az autentikus gondolat nélkül a tökéletes alkotás is csak szakma, poétikai értelemben pedig tudatos, vagy még gyakrabban, tudattalan epigonizmus! Ez egyszerű törvény: ha nincs saját elgondolásom, akkor vagy semmiféle véleményem nincs, netán más gondolatait fogadtam el sajátomnak. Ez nem jelenti a konceptualizmus érvénytelenítését, az alkotás elvi megalapozásának, a művészet konceptuális levezetésének elvetését. Az autentikus művészetben az elvi és az ösztönös oldal igazi értelmükben szükségszerűen komplementárisak, egységesekek. Ugyanígy a filozófiát se kell tisztán fogalminak vélni. Ahogyan a művészet hatáskörébe nemcsak a szépség, hanem a megismerés (illetve az igazság) és a jószág (ld. morál) egyaránt beletartozik, úgy a filozófia is belátja a fogalmi gondolkodás hiányosságát, majd kitágítja saját kifejezőképességét, amelyben a művészet biztosítja számára a támaszpontot. Az újabb filozófia tud erről, oly mértékig, hogy a művészettel több esetben nem úgy foglalkozik, mintha a filozófia organonja volna, hanem fordítva: a művészet alkotói tevékenység, amely által az emberi létezés (egzisztencia*) legmélyebb értelme derül ki.

A vélekedés és a művészet másik aspektusa a vélemény a művészetben. Ez közvetlenül konstitutív az alkotói folyamat megalapozásában, véghezvitelében. Úgy tűnik, e téma számára a konceptualizmus nézőpontja instruktív, mivel sokat foglalkozott ezzel a területtel. A konceptualizmus számára alapvető a mentális és a tapasztalati szintek összekapcsolása. A mentális terv egyesíti a megismerést az intuícióval, a konkrétumot az absztrakttal, ezen a módon a művészet kiegyenlítődik a filozófiával és fordítva. A konceptualizmus** számára két területen fontos a kutatás: a.) a médiumok, pontosabban a kifejezés módjának a vizsgál-

* „A művészet az igazság léte és története”, M. Heidegger: Holzwege, 59.

** Nagyjából a következő összeállítást használtam fel: Mentalni prostor 1-4., SKC Beograd

lata; b.) a szellemi előfolyamatok kutatása, illetve annak a reflexiók szintnek vizsgálata, amely magának a művészeti folyamatnak konstitutens eleme. Tehát, ez az analízis rekonstruktívan – a már létrehozott mű vagy a megésett akció elemzése által – megkonstruktívan is működik, mint elméleti aktivitás, ami szerepet vállal magában az alkotói tevékenységben, illetve ennek a cselekedetnek az előkészítésében (ami lényegében ugyanaz). Legtágabb értelemben, a konceptualizmus a művészet realitásának a felfedésével foglalkozik, ezzel eljut az ember és a világ, a természet meg a szellem viszonyának alapvető kérdéséig, ami legautentikusabban éppen a művészetben található meg. Így a konceptualisták elmélete nyomán a művészet metafizikai területen leváltja a filozófiát.

Annak ellenére, hogy a művészet, és a filozófia fontos kérdéseit indította el, a konceptualizmus mint művészeti mozgalom figyelmen kívül hagyta az emberi alkotás ösztönös-erotikus mozzanatát, túlhangsúlyozta a reflexív-kontemplatívát. Így „egy elvre építve az alkotást” vagy levezetve azt a tiszta ideára, az ideológia közelébe került, ami nem más, mint a művészet teljes lényének és általában az emberi alkotásnak a degradációja.

Úgy gondolom, amikor a művészet és a filozófia viszonyáról van szó, ismét emlékeznünk kell, hogy e szöveg kiinduló témája a mítosz – az a terület, amely összefogja az emberi kifejezés eme két pontját. A mítoszban, eredetét tekintve, a művészet és a filozófia egy, elszakíthatatlanok, komplementárisak. Ezek később természetesen különválnak, de az újabb filozófia (Nietzschétől), csalódva a fogalmi gondolkodás eredményeiben (ami a technikai tudat és felejtés felé vezet...), újra szorgalmazza a művészet, filozófia, gondolkodás és az ének egységének fölállítását. Itt szükséges megemlíteni az igazságnál értékeesebb esztétikai látszat mint „hazugság” Nietzsche általi védelmét. Ugyanis az esztétikai látszat magasabb szint az igazságnál – komplexebb hozzá képest (a valós mint fogalmi kép értelmében). Ahogyan ezt André Gide mondaná – a betegség, az abnormalitás valamivel több az egészség-nél, a normalitásnál. Ugyanis az egészség az, ami egyszerű, elsődleges, ami önmagától van – a betegség, az örület, az abnormalitás egészséges és még plusz valami! Így a látszat igazság és szintén többlet: ez a specifikus művészi illúzió. A látszat teremtett emberi igazság, belső igazság.

Ahogy az új ritualitás utopisztikus traktátusának kifejtésében túlléptem a zenén (s a művészetben), más alkotói területeket érintve, amelyek nagyjából összefonódnak a gondolkodással, így továbbra is, e projektumnak megfelelően, jó ha továbblépünk a zenéből az oszthatatlan, teljes művészet felé. Mert az önmagáért való zene ugyanaz, mintha csak önmaga számára létezne – zárt, egyoldalú, monologikus-szoliszisztikus, például a már annyiszor idézett – modernitás zenéje. Az Új rítus tehát mindenekelőtt új szinkretizmus, nem zenei, de művészi projektum. Ez a szinkretizmus, az új rítus alapján, minden művészi „médiomot” komplex alkotói tevékenységben kíván egyesíteni. Ez korántsem jelenti azt, hogy a megvalósult intermedialitásnak nem lehetnek különböző formái, amelyekben az egyes médiumok individuális preferálásai dominálnak. Ez az oka annak, hogy az új rítus, amiről én beszélek, a zenéből származik. De, ez sokkal inkább a vokáció és az affinitás kérdése, mint a lényegi különbségé.

Az intermedialitás alapvető ösztönzése nem a lehetőségek, innovációk, hanem az ember természetes szükségleteinek kiszélesítésében áll – hogy a művész ne legyen korlátok



közé szorított lény. A reneszánsz még az a periódus, amikor a művészet természetes-szinkretikus alakjában létezik, a művészek pedig sokoldalú alkotók. A reneszánsztól viszont ez a tendencia a polgári művészet, a kompetenciák irányába halad, az alkotó pedig specialistává válik – „egy dimenzió embere”. Az intermedialitás szükséglete a totalitás, a minden emberi lehetőség realizációjának vágyából fakad. A művészet szétválasztása mesterséges, s csupán a specialista kompetencia szintje fogadja el – ez tipikusan a „munka teljesítményének” nyugati elve, ezzel együtt pedig a „presztízs” meg a profit eszméje. Művészeti szempontból nincs az a magyarázat, ami igazolná azt az elképzelést, hogy a művész csak művész lehet, mégha természete szerint közel is van a hangzás médiumához, ez nem elegendő ok arra, hogy bezárkózzon abba.

Egyébként, ha az ember fizikailag egészséges, egy időben rendelkezik mind a látás, mind a hallás képességével. Ez a két percepció képesség komplementáris jellegű és biológiailag elválaszthatatlanok. Mi természetesen ezek közül bármelyiket elfojthatjuk mesterségesen, sőt még eliminálhatjuk is: míg hallgatjuk a zenét, „behunyjuk a szemünket”, míg nézzük a képet „bedugjuk a fülünket”. Ezt tesszük – gyakran tudatosan, de általában tudatalanul: a percepció irány automatikus kiválasztásával. Ez a módja annak, hogy precízebbé tegyük valamelyik észlelést, ami teljességgel megegyezik a specializáció szellemével. Egy este koncertre megyünk „meghallgatni” a zenét, másik alkalommal pedig kiállításra megyünk „megtekinteni” a képeket. Ugyanakkor a koncert képes látványt nyújtani, ahogyan a kiállításon jelen vannak a különböző hangok. De a meghatározott helyszínen előadott művészet számára ezek a részletek jelentéktelenek. A következő jelenetet látjuk: az előadók a maguk hangszerével foglalkoznak, kottára és az integető karmesterre néznek. Némileg változik a helyzet, amikor a szerző adja elő a saját zenéjét, így az élményben, az értelmezésben összekötjük a kinézetét, gesztikulációját a művével. Node ez szintúgy másodlagos, a zenei élmény szociális és pszichológiai melléktermékei közé tartozik. Lényegesen megváltozik mindez, amikor az autentikus improvizatív zenéről esik szó. Ekkor a zene, alkotói értelemben, valóban az előadás színhelyén jön létre, lehetőségessé válik vizuális kommunikációról beszélni az előadó-közönség relációban, olyan kommunikációról, amely magára az alkotásra vonatkozóan meg a mű megélése tekintetében konstitutív lehet. Itt egy bizonyos vizuális észlelésről, s nemcsak a hangzásbeli „energia transzmissziójáról” beszélhetünk. Azt mondhatjuk, hogy a koncertek (kivéve az improvizációt valamint a rockot) elveszítették a fontos kapcsolatot a rítussal, intézményesítettek lettek, hivatalosak és hűvösen-merevek, tehát muzeálisak.

No, térjünk vissza a(z új) szinkretizmushoz, mint egész művészetéhez, amely minden „kreatív képességet” mozgósít, s amely a teljes emberi lény élményéhez szól. Ennek a szintézisnek a lényege a médiák kommunikációjában áll, ezek kölcsönös egymásra hatásában, provokálásában és sarkallásában, kiegészítésében, gazdagításában, az eredmény pedig a komplex audio-vizuális élmény lehetősége. Az auditív és a vizuális közti viszony ilyen organikus szintézisben roppant bonyolult, többértelmű, poliasszociatív. E viszonyok tere a hártatlan alkotói lehetőségek tere, olyan tér, amelyben a teljes emberi és művészi tapasztalat összegződik, tehát összes intellektuális, emocionális és energetikai potenciálja az alkotói személyiségnek vagy ilyen személyiségek kollektívájának. Ebben az értelemben a

művészi szintézis leginkább az Új rítus témája: csak a totális művészet fogja megvalósítani ezúttal új formában az eredeti ritualitást. Amíg a művészet megosztott, specializált képződmény, nem térhet ki a többi gyártó foglalkozás sorából, amelyek a munka effektusára irányulnak, a piacon lévő konkurenciára és profitra.

Függetlenül attól, hogy intermédiáról, polimédiáról lenne-e szó, vagy totális, zenei színházról, netalán ambientális land artról, video artról, stb., a közeli jövő utopisztikus művészete (elektronikus) technológiáival a médiák totális művészetének gyors szintetizálásává válik. Amennyiben emögött a szinkretizálás autentikus támasza óvja, s nem csupán egy, a „médiák által kitágított” manipuláció, annyiban ez a korlátlan alkotói játék tere lesz, nem pedig a „kortárs” izmus kérdése, s közelebb kerül az Új rítus megvalósításához. Benne a szintetikus imagináció egyre inkább fölváltja az egyéni-művészi kompetenciát. Ez létrehozza majd a „művészi mesterség” másmilyen, komplexebb felfogását, s az alkotó sokkal tágabb poétikai, esztétikai-filozófiai tudatosságát.

Orcsik Roland fordítása