

Rónai András: Zene és figyelem

Műalkotás és figyelem

Két közhelyből szeretnék kiindulni; az egyik az időbeli és nem-időbeli művészetek elkülönítéséről szól, a másik pedig azt mondja ki, hogy nincs műalkotás befogadás nélkül. Az időbeli művészetek (pl. a zene, az irodalom) és a nem-időbeli művészetek (pl. a festészet) elhatárolása rendkívül problematikus: hiszen minden befogadás, mint minden tapasztalat, időbeli. Azokról az alkotásokról, amelyekről azt gondoljuk, hogy időtől függetlenül, vagyis egy csapásra befogadhatók, rendre kiderül, hogy az ilyesféle befogadásuk (amennyiben egyáltalán lehetséges) éppen a lényegét véti el. Ennek ellenére úgy vélem, hogy van némi intuitív tartalma e megkülönböztetésnek; és könnyebben megközelíthetjük a témát, ha nem művészet és idő, hanem művészet és figyelem összefüggéseit vizsgáljuk.

Egy kissé talán gyanús metaforával élve azt mondhatjuk: vannak olyan művészeti ágak, amelyekben a befogadó figyelme *működött* az alkotást, míg mások *működnek* anélkül is, hogy figyelnének rájuk. Egy szöveg nem "halad előre", ha nem olvassuk, egy képből nem tárulnak fel új részletek, ha nem nézzük - míg a zene, a film, a színházi előadás közreműködésünk nélkül is "zajlik": ha nem figyelünk, akkor elmulasztunk belőle valamit. Természetesen például egy könyvből is lehet mulasztani: átlapozni oldalakat, azonban ehhez be kell avatkozni az olvasás "normális" lefolyásába; úgy is mondhatnánk, hogy a zenében *létrejön* a kihagyás, míg a szövegben azt *létrehozzuk*.

Igaz, hogy művészet nem létezik befogadás nélkül, ám azok a műalkotások, melyeket éppen senki nem fogad be, nem pusztá tárgyak, hanem potenciális műalkotások: fennáll a lehetősége annak, hogy valaki számára műalkotássá legyenek. A különböző típusú műalkotásoknál azonban más és más típusú az a potencialitás, amelyből előtűnnek és amibe visszahúzódnak.

Azok a műalkotások, amelyek működéséhez nem szükséges a befogadói figyelem, ennek hiányában a háttér részeivé válnak: beszélünk háttérzenéről, háttértévézésről, és ha felidézünk régi regényeket, akkor tudjuk, hogy létezik (vagy legalábbis létezett) "háttérszínház", "háttéropera", ahol az előadás közben a nézőtérén folyt a társadalmi és szerelmi ügyek intézése.

Azok a művészetek, melyek alkalmasak arra, hogy a háttérbe húzódva létezzenek, természetesen különféleképpen működnek a háttérben is. Szakértelem hiányában még csak vázlatosan sem fogom elemezni az összes művészeti ágot; a zene mellett mindössze a képzőművészetről teszek néhány megjegyzést, elsősorban a kontraszt kedvéért.

A zene, ellentétben egyéb művészetekkel, nem egyértelműen lokalizálható; minden pontos helymeghatározás csakis a zene (sajátos) tárgyként való vizsgálatokor lehetséges: csak ekkor mondjuk azt, hogy a hangszórókból, a hangszerekből, a zenekar felől stb. szól a zene. Ha mint műalkotást fogadjuk be, akkor korántsem ilyen egyértelmű az egyes hangok, szólások lokalizációja: gondoljunk csak arra, hogy még ha fejhallgatón keresztül is hallgatjuk a zenét, akkor is zavarba jövünk, ha meg kell mondanunk, hogy "honnan is szól": a fejünkben van? a fülünkben? valahol a fejünk körül? A háttérzene pedig *sehonnan* nem szól és *mindenhol* ott van: minél inkább a háttérbe húzódik, annál inkább igaz rá, hogy egész környezetünket átstínezi, *áthangolja* - mint arról korábban szó volt, a környezet mindig hangulatilag átfestett, és a háttérzene ennek a hangoltságának akár meghatározó eleme is lehet. Noha általános elméleti megállapításként aligha állja meg a helyét, hogy *minden* zene valamely érzelem vagy hangulat kifejezése volna, a háttérzenére már igaz, hogy elsősorban hangulati értéke van.

Felteszünk egy olyan lemezt, amely megfelel a hangulatunknak, vagy éppenséggel azzal próbáljuk befolyásolni kedélyállapotunkat, hogy vidám zenét választunk - mint látjuk, itt sem egyértelműen eldönthető, hogy a "szubjektum" vagy az "objektum" a hangulat "forrása". Mindenesetre jelenleg a nyugati kultúrkörben a legszélesebb határok közt, a leggyorsabban és -rugalmasabban éppen a háttérzene használatával tudjuk befolyásolni környezetünk hangulati átfestettségét, és így magát környezetünket is. Talán éppen ezért van az, hogy az ifjúsági kultúrában a zene legerősebb identitásképző elem (legalábbis a művészeti ágak közül).

Zenei műfajok figyelemmel strukturálta

A recepcióesztétika alapvető, mára általánosan elfogadottnak tekinthető tétele, hogy minden szöveg tartalmaz kódokat, melyek az olvasó befogadói tevékenységét hivatottak befolyásolni, irányítani. Ezen kódok összessége kirajzolja a szövegből *implicit olvasó* (implied reader) alakját, akinek feltételezett viselkedésétől a valós befogadó többé vagy kevesebé eltérhet - akár azért, mert bizonyos kódokat nem vesz észre, "rosszul" értelmez vagy éppenséggel felismer, de nem követi utasításait. Ma már az sem túl erős megállapítás, hogy nem lehet "objektív" módon meghatározni az implicit olvasót ("szuperolvasót"), hanem az implicit olvasó képének kialakítása is mindig értelmezésfüggő.

Ehhez hasonlóan bizonyos, hogy minden műalkotás tartalmaz olyan eszközöket, strukturákat, melyek a befogadó figyelmét kívánják irányítani - és hogy még akkor sem feltétlenül követjük ezeket az utasításokat, ha nyilvánvalóan felismertük őket. A figyelem irányításának kialakultak bizonyos mértékben állandó strukturái, fogások és trükkök rendszere. Egyes műfajokra más és más, többé-kevésbé állandó *figyelemmel strukturák* jellemzőek, és ezek elemzése fontos belátásokat nyújthat bármely műfajelmélet számára; miközben természetesen az is bizonyos, hogy pusztán e figyelemmel strukturák alapján aligha lehetséges egy közelítőleg is megfelelő műfaji rendszert kidolgozni.

A következőkben néhány zenei műfaj figyelmi struktúráinak értelmezésére teszek kísérletet; a példák kiválasztását személyes érdeklődésem mellett főként az indokolja, hogy végül William Basinski művéhez szeretnék eljutni. Fontos érzben tartanunk, hogy mivel elsősorban műfaji kódokról lesz szó, ezért nem szükséges feltételezni azt, hogy a zeneszerző vagy előadó kifejezetten és tudatosan a leírt módon kívánja a majdani hallgató figyelmét befolyásolni, irányítani. Azáltal, hogy bizonyos műfajban alkot, a zenész már eleve bizonyos figyelmi struktúra mellett kötelezi el magát, anélkül, hogy ennek szükségképpen a tudatában lenne. Amennyiben valamilyen különös, a műfaji kódoktól eltérő struktúrát vél felfedezni az elemző egy alkotásban, természetesen adódik a feltételezés, hogy azt a mű szerzője szándékosan hozta létre; azonban tudnunk kell, hogy itt az interpretáció során a mű "irányítójaként", "létrehozójaként" rekonstruált *implicit szerzőről* van szó.

A popzene paradox figyelmi struktúrája

Induljunk ki abból, ahogy mindennapjainkban állandóan szól, körülvesz minket a zene (rádióból, otthon CD-ről, vásárlás közben stb.). Ha ebbe belegondolunk, akkor nyilvánvaló lesz, hogy a popzenével szemben alapvető követelmény, hogy képes legyen háttérzeneként létezni: ha más dolgom van, ne vonja el a figyelmet, hanem csak állandó és nem zavaró, környezetünket mégis áthangoló aláfestésként létezzen.

Ugyanakkor viszont a popzene ideáltipikus esete, az ideál, amely felé minden szám törekszik: a *fülbemászó* sláger. Nyilvánvaló, hogy ez az elnevezés olyan számokat takar, amelyekre ha akarunk, sem tudunk *nem* odafigyelni, szélsőséges esetben akkor is az eszünkben járnak, ha ezzel halálra idegesítenek bennünket. A popzene tehát egyszerre két, egymásnak látszólag ellentmondó tulajdonsággal bír, ha a figyelem irányítását tekintjük: képesnek kell lennie teljesen a háttérbe húzódni, ugyanakkor teljesen le is kötni minket. Ezt a kettősséget nevezem tehát paradox figyelmi struktúrának.

Alátámasztja ezt a megfigyelést, és ráadásul hozzávetőleges képet is nyújt arról, hogyan lehetséges ezt megvalósítani, ha felidézünk, hogy a figyelem és az ismerőség milyen szorosan összefüggnek egymással. Nyilvánvaló, hogy egy popsám nem lehet *túlzottan* ismerős, túlzottan olyan, mint amit megszoktunk, mert így egyáltalán nem lenne esélye arra, hogy slágerre váljon - a popzenét, mint a (populáris) művészet egészét, még mindig áthatja az *eredetiség* romantikából eredeztethető ideológiája. Másfelől viszont túlságosan nem is térhet el az ismerős normáktól, hiszen akkor már egyszerűen nem volna popzene.

Ha popzene alatt azt értjük, ami ezt a paradox figyelmi struktúrát mutatja, akkor meglehetősen tágan kell értelmeznünk a határait. Nyilvánvaló például, hogy ide tartozik a rockzene és az elektronikus zene számtalan műfaja, valamint a klasszikus zene rengeteg alkotása is. "Mozart is Britney Spears" - mondja Ekkehard Ehlers a *Childish Music* (Staubgold, 2005) című válogatás bookletjében olvasható beszélgetésben; és ha ez természetesen túlzó megállapítás is, egyben az is kétségtelen, hogy számos olyan klasszikus zenei részlet van, melyek ugyanúgy működnek, mint a legnagyobb popslágerek: hangzó környezetünk legismerősebb részleteit alkotják. Mint ahogy korábban a leghíresebb festményekről megállapítottuk: bizonyos zenéket soha nem hallottunk először, hanem amennyire vissza tudunk emlékezni, már mindig is ismerősek voltak. Ily módon popzeneként működhetnek olyan részletek is, melyeknek eredeti kontextusa esetleg nem volt popzenei a szó tág értelmében sem.

Sokkal inkább formális, strukturális tényezőktől függ tehát, hogy valami popzene-e (például a refrén-verse váltakozásától, ezek arányaitól, a refrénszerű részletek hosszától stb.), mint az egyébként jóval nehezebben megragadható tartalmi elemektől. A hangszerelésen tehát nem, vagy alig múlik valami. Minden további nélkül popnak tekintjük például a még ma is "experimentális" vagy "electronica" címszóval eladott lemezeket, ha azok a megszokott struktúrákat megtartják, és pusztán néhány szólamot a mainstream poptól távol álló, különös, egyedi módon létrehozott hangokkal töltenek meg.

Két műfajjal és azok ideológiáival kapcsolatban kívánkozik ide még egy-egy megjegyzés. Egyrészt a figyelmi struktúrák szempontjából értelmet adhatunk a magyar könnyűzenei sajtó előszeretettel és gyakorta minden tartalom nélkül használt kifejezésének, az "igényes popzenének". A legtöbb popsláger, még ha nem is háttérzeneként hallgatjuk, nem igényel maximális figyelmet, pusztán átlagos figyelmi szintet. Ezen a szinten az "igényes" számok is ugyanolyan popzeneként működhetnek, mint mások; ugyanakkor nagyobb figyelem esetén olyan részleteket tárhatnak fel bennük, melyeket korábban nem vettünk észre - míg más dalokban a legjobban megfeszített figyelem sem talál olyasmit, ami átlagos odafigyeléssel már ne lett volna hozzáférhető. Ezzel együtt az "igényes popzene" nem különbözik lényegileg az egyéb popzenéktől; és természetesen semmiképpen nem nevezhető eleve esztétikailag értékesebbnek azoknál. (Mint ahogy van a popzene paradox figyelmi struktúrájára vonatkozó megállapítás sem elmarasztaló vagy egyéb módon értékelő ítélet, pusztán leírás.)

Másrészt a rockzene ideológiája szempontjából azt tartom szükségesnek kiemelni, hogy a figyelem irányítása szorosan összefügg a feszültség felkeltésének és levezetésének dramaturgiájával. Ha kifejezetten odafigyelünk erre, észrevehetjük, hogy a rockzene hagyományos dramaturgiája a feszültség felfokozása után mindig szükségképpen megkívánja a feszültség oldását, levezetését. Láthatjuk ezt akár a rövid rockszámok, akár a hosszabban építkező (a szaksajtó terminológiája szerint "epikus") darabok felépítésében is: akár a refrén után törvényszerűen következő nyugodtabb részek, akár a számokat lezáró codák alkalmazásában. A rockzene ideológiája azonban éppenséggel szinte kizárólag a feszültség felfokozására épül. Ennek egyik oka nyilvánvalóan a rockzene és a "lázadás" összekötése (akár ennek őszinte, akár üzletileg motivált változataival van dolgunk); de emellett a feszültség és a figyelem összefüggése is szerepet játszhat ebben. Természetesen sokkal összetettebb viszony van a két tényező között, mint amit az a megállapítás megragad, hogy a feszültség fokozása mindig a figyelmi szint emelésével jár együtt - ugyan-

akkor már ennyit is elég belátunk, hogy észrevegyük: nem véletlen, hogy ha egy, a feszültség fokozását és oldását központba helyező műfajról kívánunk beszélni, akkor figyelmünk középpontjába először és elsősorban a fokozás, a csúcspontok kerülnek majd.

A popzene figyelmi struktúráinak kijátszása

A paradox figyelmi struktúráról szóló megállapításokat alátámaszthatja, ha néhány olyan alkotást veszünk röviden szemügyre, amelyek éppen e paradoxont használják ki úgy, hogy a popzenére vonatkozó ellentétes követelmények közül valamelyiket kiemelik, kizárólagossá teszik. Mivel így szükségképpen kilépnek a műfaj területéről, éppen ezáltal mutathatnak rá a popzene működési módjára. A következőkben tehát nem egy külön műfajról lesz szó, mindössze néhány lemezt elemzünk röviden.

Francisco López: *Untitled #104* című lemeze (Alien8, 2000), ellentétben többi, általában a hallhatóság határán mozgó munkájával, néhány pernyi csend után heavy metal-lemezekről vett hangmintákból megalkotott rendkívüli töménységű zenével taglózza le hallgatóját. Amit a rockzene ideológiája a rock lényegének tart, az itt ténylegesen meg is valósul: nagyjából félórán keresztül a darab kizárólag a csúcsponton tartózkodik. Azonban ezáltal meg is szűnik rockzenének lenni, mi több, a csúcspont sem az többé: mivel nincs mihez képest kiemelkednie, ezzel a kifejezéssel nem tudjuk kiüntetni a zene bizonyos részeit. A hallgató figyelme nem kap támpontokat; noha a zene, vagyis a dobok, gitárok által játszott dallamok, ritmusok változnak, voltaképpen mégsem történik semmi lényeges: a figyelem nem tud mibe belekapaszkodni. Éppen ettől lesz olyan felkavaró, különös élmény; mint López látszólag éppen ellentétes elemekből (a csendből, alig hallható neszekből) építkező művei.

A Meat Beat Manifesto: *Subliminal Sandwich* (Play It Again Sam, 1996) egészen más trükkal kezdi ki a popzene figyelmi struktúráit. Nemcsak háttérzeneként, hanem átlagos figyelmi szinttel hallgatva "rendes", megjelenésekor éppen nagyon aktuálisnak számító, akkori terminológiával leginkább trip hopnak nevezhető popzenét hallunk, amiben azonban van valami rendkívül zavaró, nyugtalanító; ennek forrását ugyan ezen a figyelmi szinten nem találjuk meg, mégis megakadályozza, hogy hosszú távon háttérzeneként működhessen a lemez. Jobban odafigyelve viszont kiderül, hogy a popzenei szöveget alatt állandóan szól valami, a műfajtól teljesen idegen zajok, halk szintetizátorhangok, beszédfoszlányok. Tehát éppen azért, hogy egy, a popzenéhez szükséges figyelmi szintű hallgató számára küszöbhez közeli (ha nem is küszöbalatti, szubliminális) réteget illeszt a zenébe, a Meat Beat Manifesto voltaképpen finoman, de radikálisan eltávolodik a popzenétől, kívülről rámutatva a figyelem, pop és háttér(zene) közti kapcsolatra.

A Set Fire to Flames: *Telegraphs in Negative / Mouths Trapped in Static* (Alien8, 2003) dupla CD-s kiadványának első lemeze egy szép, melankolikus post-rock számmal indít (e stílust, ha nem is teljes egészében, de legalább hagyományosabb részeit tekintve elhelyezhetjük a tágan értett popzene keretein belül; a post-rock kifejezést olyan tágan használja az angolszász zenei sajtó, hogy nem egy műfajnak, inkább többféle törekvés lazán egymáshoz kapcsolódó együttesének tűnik). Ez a dal óhatatlanul és észrevétlenül a popzenéhez illő figyelmi szintre állítja be a hallgatót; ám azután jóval halkabb és főképp tétovább, bizonytalan zenei frázisokból, improvizációitöredékekből és a felvétel helyszínénél szolgáló házban hallható zajok felvételeiből álló kollázsok következnek. Mindez értelmezésem szerint arra szolgál, hogy a rendkívül törekény gesztusokból épülő zene jellegét tovább erősítse; az első, a többihez képest jóval határozottabb szám mintegy el kívánja terelni a figyelmet a többiről, ezáltal a popzene figyelmi struktúrájának finom kontrasztját is adja: megmutatja, hogy a pop, még ha háttérzene is, tulajdonképpen mindig lényegileg a figyelem felkeltésében érdekelt; és hogy mennyire másképpen paradox az a zene, amely (noha megmutatkozás, *hiszen* művészet) mintha el akarna bújni a rá irányuló tekintetek elől.

Ambient és konkrét zene

E két műfaj két ellentétes irányból közelít a zene és a tágan értelmezett hangzó háttér viszonyához - ez utóbbiba most nemcsak a háttérzenét, hanem általában mindennapi életünk hangkulisszáit is bele kell értenünk. Az ambient, mint Brian Eno "alapító atya" közismert programnyilatkozata mondja, eredetileg a környezetbe beolvadó, onnan semmivel ki nem tűnő háttérzene kívánt lenni. A konkrét zene gyakorlata Pierre Schaeffer munkásságával kezdődik, ideológiai hátterét azonban most inkább John Cage távol-keleti ihletésű gondolataival szeretném jellemezni: ezek szerint a mindennapi zajok beemelése a zenébe azzal az eredménnyel járhat, hogy megszűnik a különbség művészet és mindennapi élet között, hogy minden, hagyományosan zenén kívülinek tekintett hang képes lehet olyan élmények kiváltására, amelyeket korábban csakis "kivételezett" hangokból építkező, speciális elvek szerint megkomponált műveknek tulajdonítottak. Tiszta, radikális formájában ez a törekvés a környezeti felvételekből (field recording) építkező, a hagyományos szerkesztési elveket kizáró, vagy legalábbis azokat nem feltétlenül alkalmazó zenékben valósul meg.

Így tehát az ambient a maga figyelmi struktúrájából ki kívánja zárni a műalkotást a háttérből kiemelő figyelmet; míg a konkrét zene éppen ezt a figyelmet kívánja kiterjeszteni a műalkotáson túl minden hangra - még akkor is, ha ennek nem feltétlenül a mű hallgatása során (vagy által) kell megvalósulnia, a figyelem e műfaj általi fejlesztésének ez a végső célja.

Mindkét ideológia a maga radikális formájában megvalósíthatatlannak bizonyult; ha egyszer létrejött, nem lehet eltörölni a határt a zene és a környezeti zajok, művészet és élet között, és az erre törekvő gesztus a maga részéről újra csak *művészi* gesztusnak bizonyul. Hogy hogyan határolhatjuk el a művészi gesztust az egyéb, szintén "hangki-

bocsátással járó" tevékenységektől, túl bonyolult kérdés ahhoz, hogy itt kísérletet tegyek a megválaszolására; mindezt egyfelől a befogadói szándékutalajdonítás problémájával kellene foglalkozni (ha egy hangot szándékosnak, pontosabban művészi szándékúnak ismernek fel, akkor az szükségképpen elkülönül a környezet egyéb hangjaitól), másfelől a kontextus szerepével (ha egy hangot lemezről vagy koncerten hallgatok, akkor azzal megint csak kiemelem más hangok közül).

Természetesen nem arról van szó, hogy valamilyen igazabb filozófiai álláspont felől el kellene ítélnünk teljes művészi irányzatokat; ellenkezőleg: úgy gondolom, hogy például a konkrét zene hatására kialakult technikák, és az annak ideológiájából kiinduló művészi törekvések napjainkig képesek a legizgalmasabb zenék inspirálására. Ugyanakkor látnunk kell, hogy ezen irányzatok története (mint ahogy az avantgárd története, amelyből többé vagy kevésbé ezek a törekvések táplálkoztak) éppen az ihlető ideológiák tisztaságától való eltávolodás története. Az ambient egyfelől különféle popzenei struktúrák felé mozdult el, a felszínes new age-irányzatoktól a dark ambient hatásvadász megoldásaiig (és visszatekintve Brian Eno műfajalapító lemezei is meglepően poposnak tűnnek), leginkább kísérletező ága pedig éppen a konkrét zene megoldásaihoz nyúlt; mint ahogy ezek a megoldások is többnyire a legkülönfélébb, de jobbra valamilyen módon "dallamos" vagy legalábbis felismerhetően strukturált műalkotásokban jelennek meg.

A történetet John Cage anekdotájával szeretném illusztrálni, amely véleményem szerint frappáns metaforáját nyújtja minden radikális avantgárd gesztus történeti sorsának: "Ekkorra már több alkalommal játszottuk a *Winter Music*-ot. Nem számoltam. Amikor először adtuk elő, a szünetek valahogy nagyon hosszúnak tűntek, a hangok pedig egészen elkülönültek egymástól, nem torlódtak. Ellenben Stockholmban (...) észrevettem, hogy dallamos lett. Mindezt Christian Wolf már évekkel ezelőtt megjövendölte. Azt mondta, amint a Tizenhetedik utcán sétálgattunk, hogy 'Mit számít, hogy mi mit csinálunk, a végén mégiscsak dallamos lesz.'"

A figyelmet kijátszó minimalizmus

A repetitív és/vagy minimalista zenét nem mint külön műfajt vizsgálom, inkább ennek a (tágon értelmezett) technikának mára többféle műfajban is elterjedt kétféle alkalmazását, és azok figyelmi struktúráját elemzem.

A kevésbé radikális repetitív darabok a hallgatótól olyan figyelmet kívánnak meg, amely alkalmas arra, hogy a ritkán és kevésbé látványosan bekövetkező változásokat idejében észrevegye és jelentőségüket értékelni tudja. Míg a popzene által alkalmazott néhány jól ismert (noha a hallgatók által általában nem tudatosított) szerkezet felkészíti a befogadót arra, hogy mikor és milyen típusú változásokra számíthat, így ezekre nem kell kifejezetten figyelnie, addig a minimalista szerkezetű darabok éppen ezen a téren kívánják meg a legnagyobb figyelmi aktivitást. A szigorú felépítésű popszámokkal szemben a szóban forgó művek időszervezete egyszerre esetleges és szükségszerű: az ismétlődő frázisok sorában egy-egy változás bekövetkezésének pontos időpontja nem meghatározott (tulajdonképpen "nem lenne semmi különbség", ha néhány frázissal korábban vagy később jönnének), ugyanakkor ha jó a mű, akkor a hallgatónak azt kell éreznie, hogy pont most *kell*t bekövetkeznie a változásnak - még ha ezt csak utólag tudja is csak rekonstruálni.

Tulajdonképpen ezt a szerkezetet viszi el a végpontig a minimalizmus azon radikális változata, melynél lehetetlen a változás pillanatát megragadni. Még ha a hallgató figyelme nagyrészt ennek meghallására irányul is, az esemény maga kicsúszik a kezei közül: csak azt tudja regisztrálni, hogy történt változás, hogy *már* mást hall, mint korábban. Szélsőséges esetben akár abban is bizonytalanok lehetünk, hogy *egyáltalán* történik-e változás a zenében.