

# A ZENE, A PIAC ÉS A MUNKÁS- OSZTÁLY

*„By the grace of God Almighty  
And the pressures of the marketplace  
The human race has civilized itself”  
Roger Waters: It's A Miracle*

Ezzel az írással, amihez az inspirációt Waters dalának<sup>1</sup> főntebb idézett részlete nyújtotta, nem annyira a zenei műalkotás formális aspektusára, mint inkább a tartalmára szeretném fölhívni a figyelmet. Hisz egyebek mellett a zenére – mint a társadalmi teremtés egyik formájára – is érvényes az, ami ma tartalmi értelemben ritkaságnak számít, ami hiányzik, ám amit tágabb társadalmi szinten potenciálisan fontosnak tarthatunk, ami a kizsákmányolás domináns formáival szembeni ellenállást képezheti. Ezúttal tehát nem „általában véve” a zenéről lesz szó, hiszen a zene nem valami tisztán *zeneit* állít elő – hanem a

zene társadalmi funkciójáról, amely az *ideológia* előállításában tükröződik. A zenét ezúttal nem az *imaginárius* határtalan folyamatának területeként tárgyaljuk, hanem az imaginárius komponens társadalmi reprodukcióban betöltött szerepét vizsgáljuk. Nem a zenében rejlő zsenialitást problematizáljuk: helyette a zsenialitást a maga osztály-meghatározottságaival hozzuk kapcsolatba. Mindezt egybefogja a kérdés, amit a viharos hatvanas évek végén gyakran tettek föl kiélezett formában: *melyik osztályt szolgálja a zene?* Ezt a kérdést – amely a maga nyersségében a kínai kulturális forradalom idején merült föl – vette át Cornelius Cardew angol zeneszerző, mikor az avantgárd zenét bíráló könyvének a *Stockhausen serves Imperialism* (Stockhausen, az imperializmus kiszolgálója) címet adta.

Első pillantásra úgy tűnik, mintha a jelenkori kapitalista társadalmak a maguk végtelen sokféleségében eltávolodtak volna a polarizált osztálytársadalmaktól. A zenét is a nagyfokú változatosság jellemzi, az új irányzatok és új műfajok kitermelése, amelyek a különféle csoportok életstílusából kiindulva, azok sajátosságait tükrözik; illetve a piaci trendeknek megfelelő fölgyorsult hiperprodukción stb. A társadalmi depolarizáció és a zenei produkciók egyre színesebb változatossága közötti párhuzam nem is véletlen. Téves volna azonban ebből az osztálytársadalom eltűnésére és az egyéni lehetőségek teljes megvalósulásáról szőtt liberális álom beteljesedésére következtetni. A zenei mezőny mind nagyobb heterogenitása mindössze annak felel meg, ahogy a technológia egyre intenzívebben behatol a zeneművek előállításának területére. A formális újítások és az újabbnál újabb technikák elszaporodása a zenei teremtésben egyaránt a huszadik század progresszív áramlatainak jellegzetességei közé tartozik: a szeriális zene vagy az autoriter formalizmus<sup>2</sup> (Schönberg, Webern, Boulez), az aleatorikus zene (John Cage), az amerikai zenei minimalizmus (La

<sup>1</sup> A dal az *Amused to Death* című, 1992-es album egyik száma. Az album – Neil Postman *Amused Ourselves to Death* (Halálra mulatjuk magunkat) című könyve nyomán – a televízió és a tömegmédiák kultúráját tematizálja és bírálja.

<sup>2</sup> Az autoriter formalizmus fogalmát Cornelius Cardew említi, és a zenemű előadásának formális szigorára utal vele, a kottával szemben fönnálló abszolút alárendeltségével összhangban. Ebben az értelemben Schönberg az autoriter formalizmus példája, ellenpontja pedig John Cage aleatorikus zenéje.

Monte Young, Steve Reich), a repetitív zene (Terry Riley), a játékelméleteken és a sztochasztikus processzusokon alapuló zene (Iannis Xenakis) – mindez csupán néhány azon formák tömkelegéből, amelyek elsődűen a zenei forma kimunkálására összpontosítanak. A zenei avantgárdon belül a hatvanas években azonban olyan ellenállási formák is megjelentek, amelyek baloldali politikai pozícióból bíralták a domináns formalizmust, és a tartalom kérdését tolták előtérbe. Netalán John Tilbury szavai illusztrálják ezt legjobban: „az írótól, ha a zenéről ír, azt várják el, hogy hagyja figyelmen kívül, vagy legföljebb sejtse az, amit a zeneszerző mondani akart. Magyarán azt várják tőle, hogy csak is a »formára« összpontosítson – ami bármiről szólhat.”<sup>3</sup> Ha ezt komolyan fontolóra vesszük, és elfogadjuk, hogy a zenei „tartalom” magyarázatának kísérletei téves irányt vettek, miután elválasztották egymástól az elválaszthatatlan aspektusokat – a tartalmat és a formát –, a tartalmat ignorálták, a zeneművet pedig a dekoratív művészet hatáskörére szűkítették, akkor elengedhetetlennek mutatkozik, hogy problematizáljuk és kritikai vizsgálat alá vonjuk, mit jelent a zenei avantgárd számára az *önmagáért való* és az *önmagának való* forma. A zenei avantgárd kiindulópontja a forma mint expresszív eszköz elhagyása. John Tilbury pedig, Cage zenéjének marxista kritikájával, politikailag problematizálja a kérdést.

Cage *Music of Changes* című, zongorára írott műve jó példát kínál a marxista elemzés számára – a történelmi materialista füle itt olyasmit regisztrál, ami ellenállhatatlanul emlékezteti a kapitalista társadalmon belüli mozgásokra. Először is, formális-technikai értelemben a mű véletlen műveletek eredménye, melyek a pénzürmék földobásának elvén alapszanak. A tartamokat, amplitúdókat, csöndeket és a hangok grafikonját – az egész kottát – a *Változások Könyve*, az ősi kínai *Ji csing* műveletei határozták meg; Cage későbbi kompozícióinak alapjául is ez a könyv

szolgált. Cage nem hangszerként használta a zongorát, hanem olyan hanggenerátorként, aminek még nem vizsgálták ki a funkcióját. Másrészt – és ezen a ponton bírálható a formalizmusa – Cage illetően intervenciói a világnézetét tükrözik. A kapitalista társadalomban, azaz az osztálytársadalomban a zeneszerző nem azért alkot, mert ez az ő személyes szükséglete, hanem egy adott osztály szükségletei miatt, annak ideológiai reprodukálása végett. Cage *Music of Changes*-ének ideológiai kontextusát akkor tudjuk áttekinteni, ha a figyelmünket legalább három dologra fókuszáljuk: a hang nem-relációs fölfogására, a véletlenre mint a zeneszerzés generikus momentumára, valamint a mennyiségre mint kulcsfontosságú zenei kategóriára.

Az első szempont Cage zenei minimalizmusára tereli a figyelmünket. Eszerint az egyes hangok maradjanak pusztán hangok, válasszuk el őket a többi hangtól, legyenek absztrakt elemek, válasszuk le az emberi vágyakról és asszociációkról. A más hangokkal való kapcsolatuk véletlenszerű és tudattalan. Igen bonyolult műveleteket követel, ha a darab előadásakor ezekhez az elvekhez tartjuk magunkat. David Tudor zongorista – a *Music of Changes* előadója<sup>4</sup> és Cage barátja – egy alkalommal kijelentette, hogy a darab sikeres előadása végett ki kellett kapcsolnia tudatának azt a részét, amely az előzőleg lejátszott momentumra vonatkozott, ahhoz, hogy előállíthassa az újat. Az új hangszekvencia kedvéért törölni kell az előzőt, csak így jelenhetnek meg az új szekvencia elemei. Ebben áll a zenei elem nem-relációs fölfogásának alapfeltétele. Tudor szavainak csattanója oda vezet bennünket, hogy a tudat funkcióját a *megtagadásban* mint szükséges mechanizmusban leljük föl, nem pedig a két zenei szekvencia közötti történelmi átmenet *megértésében*. A tudat funkciója nem abban áll, hogy kövesse a folyamatot, hanem abban, hogy megszakítsa azt, hiszen kizárólag így jelenhet meg az új szekvencia. A szükségyszerűség és a véletlen dialektikus viszonya helyett Cage a cselekvés feltétlen szabadságának követelmé-

3 John Tilbury: *Introduction to Cage's Music of Changes*. In Cornelius Cardew: *Stockhausen serves Imperialism*. Ubu Classics, London, 2004. 40. o.

4 Cage a művet eleve Tudornak ajánlotta. Itt meghallgatható: [http://www.youtube.com/watch?v=B\\_8-B2rNw7s](http://www.youtube.com/watch?v=B_8-B2rNw7s) (A szerk.)

nyét állítja fel, ami a történelmi eseményeket kitermelő teljesen ahistorikus automatizmus alkalmazása. Ebben ráismerhetünk Adam Smith gondolatára, miszerint az emberi cselekvés akkor a leghatékonyabb, ha szabadon hagyják, sőt így a közjó előmozdítására is előnyösen hat. Smith hite az emberi motívációk természetes egyensúlyában egy „lát-hatatlan kéz” létezését sejteti, egy olyan piaci automatizmusét, amelynek nincs szüksége semmiféle állami beavatkozásra. Cage zenei univerzumának minden eleme hasonlóan szabadnak és spontánnak tetszik – akárcsak a piacon mint az árucseré ahistorikus gyűjtőközpontjában megjelenő szabad termelő. Ami ezeket az elemeket (egyedeket) együtt tartja, olyasmi, mint a kínálat és a kereslet piaci törvénye, ami csak az áru formájának generalizációja alapján lehetséges. A cage-i művész jellemzője tehát az individuális cselekvés abszolút szabadsága. Miben áll a művész szabadsága, figyelembe véve a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyét? A törvénybe foglalt szerzői jogok egyrészt biztosítják a művészek számára a termékeik kizsákmányolása fölötti ellenőrzést, másrészt azonban fönnáll az az illúzió is, hogy a művészek „saját” termékeik szabad alkotói. Ebből az következik, hogy a művészi munka végtermékének nem kell szükségképpen „hasznos” árunak lennie; ez attól függ, milyen ideológiai hatásokat termel. Az pedig, hogy milyen ideológiai hatásokat termel, nem magán a művészen múlik, amiként a gépész sem tudhat egymagában úrhajót építeni. Az ideológiai effektusok kitermelése a zenében többféle elemet föltételez: az előadót, a kritikust, az impresszáriót, a menedzsert és a közönséget (ez a legfontosabb művészi termelési eszköz). A kapitalista társadalomban a művészek sohasem függetlenek és „szabadok”, hiszen hanglemezkiadók, zenei intézmények foglalkoztatják őket, s ezek megkövetelik tőlük, hogy nyereségesek legyenek. Ebből logikusan származik az a követelmény is, hogy a műalkotás ideológiailag elfogadható legyen azok számára, akik megveszik és továbbadják, mégpedig azért, hogy ne zavarja meg az akkumuláció szabad áramait. Amint ily mó-

don tesszük föl a szabadság kérdését, fölüti a fejét a következő kérdés is: *szabadság, de kinek a szabadsága?* Ha a közönség az a termelési eszköz, amivel a művész rendelkezik, akkor a közönséget kell ideológiailag megnyernie. Ezt a föladatot az individualista avantgárd zene igen szelektíven teljesíti. Ebből a szempontból nézve az avantgárd zene nem a proletariátushoz szól, hisz épp hogy az elit ügye volt. A nagyon elvont és nem kommunikatív avantgárd zene nem a reális gyakorlatból merített ihletet, hanem a konstrukció alapján modellálta a realitást. Az avantgárd zenei konstrukcióban a strukturális kényszer a valós egyének részéről számba jöhető ellenállás minden fajtája fölött teljes uralmat gyakorol. Láttuk, hogy Smith klasszikus politikai gazdaságtana az egyéni szükségletek dinamikájára az ezzel párhuzamos tudattalan piacmechanizmus tételezésével válaszolt. Mi csupán a saját önző érdekeinket követjük, nem tudván, hogy közben a közjóért munkálkodunk. De honnan tudhatjuk, hogy a társadalom jó vagy rossz állapotban van-e? Ha nem a saját önző érdekeinket követjük, abból az következik, hogy a társadalom rossz állapotban van? A megveszekedett liberálisok számára bizonyára így fest. Ebben az esetben a tömérdek rombolás után sohasem épült volna föl újra a világ, hiszen biztos, hogy nem a piaci mechanizmusok meg a kapitalisták építették újjá s tették lehetővé az életét, hanem az emberek szolidaritása és kollektív akcióik. Sejtethető, hogy Cage absztrakt zenei minimalizmusa éppen abban a pillanatban terel bennünket a polgári individualista ideológia közelébe, amikor hiposztazálja a véletlent, és az ellenőrzés meg a felügyelet folyamataiban kihasználja azt. A véletlen előtt le kell tennünk a fegyvert, és bele kell nyugodnunk a ténybe, hogy a kapitalista viszonyok óriási károkat idéznek elő – háborúkat, éhínséget, szennyeződést –, ám ugyanakkor (és ez állítólag vigaszunkra szolgál) megteremtik azokat az eszközöket, amelyekkel megfékezhető az éhínség, az elszegényedés és a háború. Manapság mindenki előtt világos, hogy ez a viszony semmiképp sem arányos, nemhogy a közjót szolgálná. Cage úgy is írta le a *Music*

of *Changes*-t, mint ami nagymértékben embertelen, és Frankenstein szörnyetegének tulajdonságait hordozza. Ebben az értelemben érdekes, amit Tilbury állít: „Cage annyiban nem képes föloldani a kortárs zenei kompozíció ellentmondásait, amennyiben nem képes föloldani a kortárs kapitalizmus ellentmondásait sem. Ahhoz, hogy egy ellentmondást föloldjunk, meg kell érteni a mozgás és a változás törvényeit, és velük összhangban cselekedni. Ez az, amire Cage szemlátomást nem volt képes, vagy amit nem akart megtenni.”<sup>5</sup>

A harmadik dolog, ami Cage munkájában kiemelten fontos, a mennyiség határozott hangsúlyozására vonatkozik. A *Music of Changes*-ben a változások státusza éppenséggel mennyiségi jellegű, akkumulatív és meg nem haladható. Nála a kompozíció síkján mindig a véletlen olyan procedúráiról van szó, amelyek a zenei anyag szempontjából külsődlegesek, mégpedig azért, mert a hang nem a saját ellentmondásaival összhangban alakul s változik. Cage a változást előidéző technikát kívülről viszi be a zenébe, olyan szervezőelvként, amelynek célja, hogy rendet tegyen a deszubsztancializált káoszban. Az eljárás önkényes jellege abban mutatkozik meg, hogy Cage a zenei anyagtól, a maga nyers és szervezetlen formájában, megtagadja a historikusságot, amikor a maga eljárásait bevezeti. A radikális változás problémáját csakis a minőség szintjén lehetséges elgondolni, márpedig ezt a mozzanatot Cage elutasítja. Cardew és Tilbury véleménye szerint Cage éppen ezért a liberalizmus pozícióját foglalja el. A belső hangváltozás lehetőségének tagadásával és a mennyiség mint a végtelen akkumuláció proceszusának hangsúlyozásával Cage mindenemű olyan változás forradalmi aspektusát tagadja, ami a benső ellentmondások fejlődésén múlik, következésképp a minőségi változás esélyét is megtagadja. Ami nála belehasít a hangok egyetememes versengésébe, az egy önkényes mechanizmus, amely a *Music of Changes* című szerzeményében, az eddig

kifejtett gondolatok alapján, leleplezi a burzsoá világnézet univerzalizációját: a burzsoáziát nem véletlenül az ahistorikus világnézet jellemzi, főként ha nem tévesztjük szem elől, hogy a burzsoá ideológia láthatatlanná kívánja tenni a mozgások és a változások törvényeit, amelyek alapján lehetségessé válik az ún. elsődleges akkumuláció, még ha ez a hangok akkumulációjára vonatkozik is.

A negyvenes-ötvenes években dühös kritikuskok és „zenerajongók” szakították félbe Cage koncertjeit. Ők képviselték akkoriban a legreakciósabb burzsoá elemeket. Tíz év múlva Cage koncertjei nagy közönség előtt lezajlott társadalmi eseményekké váltak. A hatvanas évek végén Cage koncertjeit az amerikai egyetemeken elsősorban a progresszív diákok bojkottálják, akik feltették a zene osztályszerepének és történelmi funkciójának kérdését. A háború utáni amerikai zenei avantgárd létrehozta az aleatorikus zenét, amelynek formalizmusa egyben s másban különbözik a háború utáni európai formalizmustól. Az európai avantgárd kulcsfigurájának ezúttal Karlheinz Stockhausen, a darmstadti iskola vezéregyéniségét fogjuk tekinteni. A második világháború után abból a célból indították újra ezt az iskolát, hogy felelevenítse azokat az avantgárd eszméket, amelyeket a nácik „degenerálnak” bélyegeztek. Miután a nácik az avantgárdot nyilvánosan elítélték és elfojtották, a háború utáni Németország felújítja az iskolát, és bizonyos tekintetben elszigeteli a valós társadalmi mozgásoktól. A darmstadti iskola tudományos kísérleti térként szolgált, amelyben megszületett az elektronikus zene, ám egyúttal elefántcsonttorony volt, amit misztikus, absztrakt holdudvara szigetelt el a társadalmi tértől. Csak 1959-ben, Stockhausen *Refrain* című darabjával történik meg a kilépés a belső munkafeltételekből. Cage-dzsel ellentétben Stockhausen misztikus figura. Egy interjúban elmondta, hogy számára a zenész a színpadon szent szolgálatot teljesít. A zene társadalmi funkciójának megértése nála abból áll, hogy a technológiai találmányokkal és a mindent átható kommercializációval megterhelt mindennapi életbe beleviszi a ze-

5 John Tilbury: i. m. 43. o.

nészek békés szellemi munkájának atmoszféráját. A *Refrain* esetében a formális reprezentációban is újításra került sor, s a zenének alkalmazkodnia kellett ehhez. A kotta, koncentrikus körök formájában, egy óriási papírlapra került.

A kotta középső részére, a refrén hangjegeivel, egy körben forgó műanyag szalagot erősítettek. A darab előadása, hallgatása és nézése misztikus atmoszférát teremt, a zenészekről pedig, a kottaolvasás technikájára való tekintettel, intenzív összpontosítást kíván. Stockhausen későbbi darabjaira is jellemző az a drámai, színházi hatás, ami ezen a módon előáll. Cornelius Cardew élesen bírálja Stockhausen munkáját – jöllehet egy időben az asszisztense volt –, különösen annak miszticizmusát, ami szerinte alapvetően arra a tézisre épül, hogy „a világ csupán illúzió, mindössze eszme a fejünkben. Vajon akkor a sok- és sokmillió elnyomott és kizsákmányolt ember világszerte pusztán az illúzió aspektusa a fejünkben? Nem. A világ valós, akárcsak az emberek, akik a forradalmi változásért küzdenek.”<sup>6</sup> Az európai zenei avantgárd igazságához az a tény is hozzátartozik, hogy csupán egy kis csoport foglalkozott vele, amelyik semmilyen valós kárt nem okozhatott az uralkodó osztálynak, ám a berkeken belül fönn tartották a zsenikultuszt, a géniusz megtestesítője pedig Stockhausen volt. És valóban, a zeneszerző nem konvencionális megjelenése, arroganciája, irracionális egomániája a „zseni” védjegyei. Cardew a könyvében igen erős érvekkel alátámasztva fejti ki, milyen módon szolgált az európai zenei avantgárd a burzsoázia érdekeit, s hogyan függ össze ezzel a zsenikultusz. Ez a kompozíció anyagának szintjén is látható. Nem csak a kottáról vagy a zseni fejéből kipattanó ideáról van szó, hanem arról az eszméről, amely a társadalmi viszonyokból következik, arról, hogy a zeneszerző mit tesz annak érdekében, hogy materializálja ezeket az eszméket, s ezáltal fönn tartsa a társadalmi viszonyokat. Cornelius Cardew azért vált szakadárú és önkritikussá, mert

azt akarta, hogy a zenéje a munkásosztályt szolgálja, annak érdekében, hogy a munkások társadalmi munkamegosztásban betöltött helye megváltozzék. Ez Cardew *Scratch Orchestrájának* nagy leckéje. Gyakorlatilag ebben a zenekarban ismerte meg az osztályharc különböző formáit, valamint azokat a módokat, amelyekkel hozzájárulhat a munkásosztály küzdelméhez. A marxista álláspont zenei kifejezése lehetővé tette számára azt is, hogy kritikai viszonyt építsen föl a zenei avantgárd uralkodó tendenciájával. Cardew logikája egyszerű. A zene azt szolgálja, ami pozitívan hat az emberek jólétére;<sup>7</sup> kielégíti a szükségleteiket, hatást gyakorol a tudatukra, és kezdeményezőkésszége sarkallja őket, hogy a dolgok a kollektív szükségletek kielégítésének irányába mozduljanak el. Az *I Can't Get No Satisfaction* álláspontját<sup>8</sup> lehetetlen volna elfogadnia, hisz nála nem a fantázia, hanem a szükségletek kielégítése forog fenn.

A kapitalizmust nem érdeklik az emberi szükségletek, mivel az embereket fogyasztókként kezeli. Illusztráljuk csak ezt a könyvnyűzene nyomán, Eminem és Rihanna *Love The Way You Lie* című klipjének<sup>9</sup> példájával. Már a cím is a szenvedés élvezetével kapcsolatos problémákat jelzi. Akár vágymunkaként, akár elementáris emberi szükségletként határozzuk meg a szerelmet, a klipben destruktív formában mutatják be. A partnerek közti erőszakos jelenetek és az agressziót követő szenvedés a nem szűnő elégedetlenség jelenlétét sugallják. A két lény közötti viszony destrukciója, egy specifikus hiányra vagy épp többletre adott válaszként, önpusztító cselekedetek formájában csapódik le. Mindezzel arra utalunk, hogy itt a vágy excesszív hatalmáról, lényegi kiegyensúlyozatlanságáról esik szó. A szerelem reprezentációja a kapitalizmusban – a klip szépen pél-

<sup>7</sup> Az angolszász filozófia az arisztotelészi megkülönböztetés nyomán vezette be a *welfare* (jólét) és a *well-being* (jóllét) közötti különbségtételt: „a városállam (...) létrejöttének célja az élet, fennmaradásának célja a boldog élet.” (*Politika*; Szabó Miklós ford. – A szerkesztő megjegyzése.)

<sup>8</sup> A *Rolling Stones* konformizmust és fogyasztói kultúrát bíráló száma meghallgatható a YouTube-on. (A szerk. megj.)

<sup>9</sup> A videóklipet eddig félmilliárdnál is többször tekintették meg: [http://www.youtube.com/watch?v=uelHwf8o7\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=uelHwf8o7_U)

<sup>6</sup> Cardew, Cornelius: *Stockhausen serves Imperialism*. 49–50. o.

dázza ezt – éppen azt hangsúlyozza, ami nem a szükségletek hatókörébe tartozik: a vágyra helyezi a hangsúlyt, a fogyasztói termék magvára, aminek reprodukcióját fönnt kell tartani, s a hiány vagy a többlet generálásával fölügyelni és ellenőrizni kell. A reprezentáció olyan ideológiai hatásokat fejt ki, amelyek célja az individuum elszigetelése a vágy segítségével, az individuum ösztöngépezetre való redukálása, amely minden alkalommal a vágy követelésére válaszol, ezzel egyidejűleg pedig semmit sem képes változtatni az életén, csupán minduntalanul ugyanazokat a kudarckokat ismétli. Így ez a klip – amiként számos másik is – a szenvedő, neurotikus szerelem eszményét táplálja, amit a fogyasztók hamburger gyanánt falnak, s így megteremtik a föltételeit annak, hogy ezek a forgatókönyvek a saját életükben is ugyanebben a formában testesüljenek meg. A tömegmédiумok dominanciája a kapitalizmusban a tudattalan fölserkentésének útján hozzájárul azoknak az ideológiai mechanizmusoknak a kitermeléséhez, amelyek eliminálják vagy gyöngítik az ellenállást. A két negáció semmiképp sem vezet valami pozitívhoz. Mivel a kapitalizmus töredezetté teszi a társadalom sejtiszövetét és fellazítja azokat az emberek közti kapcsolatokat, amelyek lehetővé tennék a kollektív cselekvést, a kapitalizmuson belül a szocialista konstrukció sem lehetséges. Cardew, amikor a „jó” zene jelentéséről magyaráz, politikai kritériumokat hoz a zenébe, és elviekben elutasítja a szocializmusnak a kapitalizmusban megjelenő szocialdemokrata fantáziáit.

Térjünk hát vissza írásunk elejére, Waters *It's A Miracle* című számának idézett részletéhez, hogy kihegyezzük a poént. Ha tömören elemeznénk Waters ironikus sorait, elmondhatnánk, hogy az erő, amely az embert kultiválja, mindig rajta kívül áll, kívül esik a hatókörén. Isteni részről ez a kegyelem, a piac részéről pedig a kényszer. Jegyezzük meg, hogy egyik esetben sem áll rendelkezésre választás. Ezek a transzhistorikus és immaterialista verssorok nem mást mondanak, mint azt, hogy az embernek isteni kegyelemre volna szüksége, cserébe pedig



ajándékba kellene adnia magát a piacnak. A többi kínálat és kereslet kérdése. Az emberi döntések szintjén az előbbi esetben isteni beavatkozás történik, az utóbbi esetben pedig a csereérték önállósodása. Az „önszabályozó” piac, valamint az „önszabályozó” isten az embert őrlő személytelen imaginárius erők: olyan élet- és munkaszervezést követelnek tőle, ami lehetővé teszi az értéktöbblet zavartalan előállítását. Ebben nagyban részt vesz a harmadik fél is – az állam.

Ezeket az egymást támogató erőket manapság a kompromisszumok politikája egyesíti. Sohasem váltak volna ilyen hatalmassá, ha nem következett volna be az áruforma általánossá válása, és ha az emberi munka nem vált volna áruvá. Mindenütt jelenlévő gyarmatosító effektusaik nem ismernek se testi, se földrajzi határokat. Mégis, a mai társadalom nagymértékű töredezettségének köszönhetően, a köztük lévő kompromisszum instabilitást idéz elő. Szükség van egy olyan szövetségre, amelyik lehetővé tenné a különféle mikropolitikák együttélését (viszonylagos autonómiájukat, amelynek segítségével biztosítanák a tőkefelhalmozás szükséges mechanizmusait), de amely közben nem vonná kétségbe az elosztás belső határait. Mivel a közös nevező a tőke, nem kellene csodálkoz-

nunk a tekintélyelvű populisták, a vallásos üzletemberek, a konzervatív modernizátorok és a neoliberaisok „furcsa” szövetségén, amikor a társadalmi újratermelés módszerei forognak szóban. A hagyomány, az isten és a világpiac ideális pontok ahhoz, hogy átszójék a másik szentháromságot: a tőke, a munka és az állam hármását. Az isten, akárcsak a tőke, sohasem függött jobban az állam szabályozó hatalmától. A piac és az isten egyaránt olyan ideológémákat képviselnek, amelyek a történelmi materializmus álláspontja felől nézve minden megalapozottságukat elvesztik – a piac sohasem volt autonóm, ahogy az isten sem létezett soha az ember nélkül. A deszekularizáció meg a retradicionálisizáció a mai, válságban lévő kapitalista társadalmak tünetei.

A zene mint az ideológiai fölépítmény része olyan hely, amelyik nem bújik ki a politika alól. A zenében fontos a politikai momentum, hisz a történelem során minden osztálynak megvoltak a maga specifikus művészi kritériumai, mégpedig a társadalom osztályszerkezetének függvényében. Beethoven például győzelmet aratott és „függetlenítette” magát a feudális patronálás alól, eközben azonban kénytelen volt termékeit a piacra dobni, ahol más „független” zeneszerzőkkel kellett versengenie. Itt veszi kezdetét az individualista reprezentáció bonyodalma, mivel a piacon hatni kezdenek azok a tényezők, amelyek a reprezentáció és a művészi önreklámozás módját befolyásolják. A hanglezkiadók, a menedzserek és az ügynökök világában a művésznek eladható termékkel kell rendelkeznie. Az árukereskedelmi viszonyok nemcsak a saját zenéjétől idegenítik el a zeneszerzőt, hanem alapvető termelési eszköztől, a közönségtől is. Épp a zenei avantgárd tanúsítja a termék és a termelő közötti viszony szétbomlását és dematerializációját. Az absztrakt „komolyzenei” törekvés – az individualista ideológiával összhangban – végül meghozta az avantgárdnak a „zsenik” közötti versengést, innen pedig egyenes út vezetett a zene depolitizálásához.

*RADICS Viktória fordítása*

Losoncz Márk

## TÖREDÉKEK AZ ANAR- CHIZMUSRÓL

*„Destroying structures, not people”  
(Anarchist FAQ)<sup>1</sup>*

„...anarchisták vagyunk – a radikálisok közt is a legradikálisabbak –, fekete macskák: ez a sokak ellen, a bigottak, a kizsákmányolók, a sarlatánok, az elnyomók ellen irányuló terror. Ily módon bennünket rágalmaznak meg és értenek félre a leginkább, bennünket mutatnak be a leginkább tévesen, és bennünket üldöznek a leginkább” – írta a később kivégzett Bartolomeo Vanzetti, mikor a dedhami börtönben raboskodott. Ezek a szavak a reprezentáció gépezetére utalnak: az anarchistákat tévesen mutatják be, mert ők a legradikálisabbak. A radikalizmus kétszeresen is téves befogadásra van ítélve, hiszen egyfelől eleve képtelenség beszorítani a jövő tényeit a jelen szűkös beszédmódjába, másfelől egy egész reprezentációs rezsím gondoskodik a lázadók befektetéséről („a káoszt akarják”, „az erőszak fanatikusai”, „infantilis lustálkodók”, „orgiákat csapó bohémok”). Nem csupán az állam, a „szakértő közgazdászok” vagy a „tekintélyes bíróság” jut el hozzánk a reprezentációk hálóján keresztül – és itt jussanak eszünkbe Louis Marin csodálatos fejtegetései a reprezentáció politikájáról –,

<sup>1</sup> „A struktúrát rombold, ne az embert.” (Anarchista FAQ)