

Luca Anna

---

## A HOLD

A hold kinyílik majd és ránk zuhan.  
Két új dimenzió; félmúlt és negyedjövő  
csukódnak össze. Szárnyaik fölött  
sötét fejen: arany pupillapár.

---

## ESŐ

Az eső azért olyan végzetes, mert lefelé vonzza  
a tekintetet: teljes erejükből zuhanó cseppek robban-  
nak fel a földön, vagy arccal lefelé, nyitott szemmel  
vágódnak a vízre; repeszek szaggatta tócsatükör, víz  
veri szét a víz arcát: öngyilkosságok örökös, élő  
allegóriája.

Hadas Miklós

---

## A TESTET ÖLTÖTT LÉT KÜLÖNÖS KETTŐSSÉGE

*„Uram, ha egy nő zenét szerez, az olyan, mint amikor  
egy kutya a hátsó lábán sétál. Nem csimálja jól, de  
meglepő, hogy egyáltalán képes rá.”*

*(Cecil Gray, 1928)*

A XIX. század előtti időkben csak kivételesen fordult elő, hogy egy nő önálló alkotó-  
művésszé vált volna. A múlt század második felétől a női szerzők jelenléte az irodalmi  
életben már nem szokatlan jelenség, bár a művészetek más területeinek bevételeire  
még sokáig kell várni. Napjainkban azonban már senkit nem lep meg, hogy a nők  
regényt és verset írnak, szobrokat vagy filmeket készítenek. Éppen ezért érdemes el-  
gondolkodnunk: vajon mi lehet az oka annak, hogy női zeneszerzővel viszont mind-  
máig nagyon ritkán találkozhatunk. A zeneszerzés (és a drámaírás) kifejezetten férfias  
műnemek volnának? E területeken a szokásosnál is erősebb hátrányosabb megkülön-

böztetésben részesülnének a nők? Egyáltalán: mi a helye a nőnek a zeneművelésben manapság?

A múlt század derekától az arisztokrácia nőtagjai mellett már a polgárnők is jelentős dekoratív műveltséggel rendelkeznek; a polgári világ munkamegosztási rendszerében a kapcsolatteremtés és a szórakoztatás teendői elsősorban rájuk hárulnak. Jobb családokban a ház úrnője és kisasszonyai idegen nyelveken társalognak (míg a családfő többnyire csak az üzlet viteléhez nélkülözhetetlen nyelvtudással rendelkezik), járatosak a konyha- és kertművészetben, az ő feladatuk a ház külső és belső környezetének csinosítása, kellemessé tétele vagy éppen a vendégsereg szórakoztatása hangszer- és énekszóval. A századfordulón a zeneakadémiákban a zongoristák és vonósok fele, sőt később még nagyobb hányada polgári származású nő. A tehetősebbeknél föl sem merül, hogy zenei pályára lépjenek, hiszen a munkabérré nincs szükségük. A szegényebbje zongoratanárnővé vagy zenekari muzsikussá válhat (az énekesnők esete külön kérdés), ám zeneszerzés szakon azóta is csaknem kizárólag férfiak végeznek! Ha nagy ritkán mégis akad közöttük egy-két nő, legföljebb kivételképpen sikerül a férfiközösség és -közönség által elfogadott önálló alkotóvá válnia.

Az alapfokú zeneoktatásban – akárcsak a közoktatás egyéb területein – még ma is általában nők tanítanak. Ahogy közelítünk a felsőbb szintű képzés felé, egyre valószínűbb, hogy a tanári kart zömmel férfiak alkotják. A profi közös zenélési formákban ugyanakkor mára többé-kevésbé kiegyensúlyozódtak a nemek közötti arányok: a szimfonikus zenekarokban és kamaraegyüttesekben nagyjából ugyanannyi nő játszik, mint férfi. Az egyes hangszercsoportok között persze találhatunk különbségeket. Míg egyes kisebb méretű vagy hangerejű hangszereket (fuvola, hárfa) szívesebben választanak a nők, a nagyobb hangerejű fúvósokat megszólaltatók között (s azon belül is főleg a rézfúvósoknál) egyértelmű a férfitöbbség. Ez talán visszavezethető bizonyos biológiai adottságokra is (tüdőkapacitás stb.), bár ha arra gondolunk, hogy a női kéz méretét és erejét Liszt idejében sokan még túl „kicsinek” tartották a zongorázáshoz, akkor igencsak óvatosnak kell lennünk az ilyen kijelentésekkel.

Ám hiába játszik ugyanannyi férfi és nő egy szimfonikus zenekarban, ha az együttesen belüli hatalmi viszonyok a nemek közötti lényegi egyenlőtlenségen alapulnak. Hiszen – hogy a legnyilvánvalóbbal kezdjem – a hangzó mindenséget megalkotó zeneszerző mellett a karmester, a zene megszólaltatásának irányítója is csaknem mindig férfi. A karmester fönt áll a dobogón, kezének varázsütéseivel uralkodik egy közösség felett, gesztikulációival és visszautasíthatatlan mozdulataival megszabja a jelentéseket, átfordít, lefordít, érzelmeket, hangsúlyokat érzékeltet, testivé sűríti, eljuttatja a zenét; egyben tart, irányít, meghatározza a tempót, a ritmust, az arányokat, megkülönbözteti a lényegest a lényegtelenről, elhatárol, kiemel; közvetít a szerző, a közönség és a zene megszólaltatói között; pillantásával jutalmaz és dicsér, mennybe meneszt, és pokolra juttat; ő az abszolút középpont, a teremtő szerepének alakítója, a megkérdőjelezhetetlen mester, a maestro. (A maestro és a maestoso, a mester és a fenségesség kategóriáinak közelsége sem véletlen: etimológiailag közös a gyökerük. Külön figyelemre méltó, hogy az olasz kifejezést a legtöbb nyelv befogadja, ezzel is egyetemessé spiritualizálva e foglalkozást.) Kell-e a karmesterénél férfiasabb szereplehetőség? Kell-e, van-e más tevékenység, amely az uralmat ténylegesen és szimbolikusan is tökéletesebben jeleníti meg? Verseny társnak talán csak a dombtetőn álló egykori hadvezér tekinthető (modern utódja azonban már nem, hiszen ő, a komputer vezérelte zümmögő gyilkolóapparátus gombjai fölött mozgatva ujjait, elrejtőzik).

A karmester szerepének felső osztálybeli jellegét akkor érthetjük meg igazán, ha munkálkodását az edzővel hasonlítjuk össze. Az edző – aki szintén egy közösség működtetésének előmozdítója – nevetséges proletárfigura a szmokingos, kezében varázspálcát tartó, mozdulataival világot teremtő karmesterhez képest. Az edzőnek nincs varázsereje: hiszen ő a pálya szélén (tehát nem a középpontban), a kispadon (micsoda beszédes elnevezés!) helyezkedik el, izgatottan ugrándozik, kiabál, mutogat, káromkodik, egyik cigarettáról a másikra gyújt, erőlködik. Az eleganciához és magától értődő erőhöz képest ő csak az alárendelt, tehetetlen, hatalmától megfosztott, kiszolgáltatott alsó néposztály megtettesítője. A karmester a középosztálybeli vágyképek szerepkészletéből merít, az edzőében az alsó osztályok sóvárgásai öltenek testet. Az egér pocoknak álmodja magát, a sólyom griffmadárnak.

Egy másik lehetséges összehasonlítás a karmester és a karnagy közötti. Míg a karmester világteremtő vátesz, próféta, de legalábbis a zene főpapja, addig a karnagy (karvezető) szürke eminenciás: apáca, szerzetes, köztisztviselő. A zene szolgája. A rutinszerűvé vált karizma bürokratája. Ugyanakkor – ha az edzővel hasonlítjuk össze – a karnagy is a karmester társadalmi osztályához tartozik. Ő is tud varázsolni, de csak kis varázslatokra képes. Mikor a kórust vezényli, csupán a részért felelős: a zenei egész nem látja át. És bármennyire igyekezne is, az énekhangokkal gazdálkodva mindössze a fortissimóval dübörgő zenekar hangerejének töredékét képes megszólaltatni. Mi sem bizonyítja hát jobban, hogy varázsereje is kisebb?! Ugyanakkor karvezetőként, szerényen háttérben maradva, mégis imitálhatja a maestro gesztusait, testjátékait, méríthet belőle, modellként fölhasználhatja; aládolgozhat, bedolgozhat neki: segíthet a fölkészülési folyamatban.

A karmester karizmáját sértené, ha a színpadra lépve ő adná meg a hangot. S noha minden tekintetben ő a hangadó, e tényleges aktust az ő delegáltjának, az első hegedűsnek (ministráns!) vezetésével végzik el a zenészek. Hiszen a maestro nem arra hivatott, hogy részletkérdésekkel foglalkozzon, dolga a nagy egész ügyeinek kézben tartása. Ezzel szemben a karvezető, miután diszkréten megjelenik a színpadon, félszeg mosolyával, rövid meghajlásával mintegy bocsánatot is kér alkalmatlankodásáért, majd kis hangvilláját előkapva maga hallatja a hangot, amelynek alapján a szólamvezetők különböző magasságú bűgásba kezdenek. Azaz: kicsit szürke, kicsit monoton, kevésbé látványos, kicsit háttérben maradó (ám alkalomadtán – amúgy kiengesztelés-képpen – diszkréten rivaldafénybe kerülő) tevékenysége arra való, hogy az évszázadok során fokozatosan elnöiesedjék – hasonlóan az irodai tisztviselőhöz, a pedagógushoz, majd utóbb a kulturális élet oly sok munkaköréhez.

A nemek között a hangszeres szólisták karrierlehetőségei szempontjából is komoly egyenlőtlenségeket és aránytalanságokat figyelhetünk meg. A zongoraművész, a hangszeres sztár e legtökéletesebb és leggyakoribb példája az esetek elsőrő többségében férfi. Hogy is lehetne ez másként, amikor a legtöbb művet éppen neki, a legvirtuózabb és leglátványosabb öndemonstrációs lehetőséggel rendelkezőnek komponálták (hiszen szemmel is látható, hogy neki, a zongoraművésznek kell minden zenészek közül a legnagyobb erőfeszítést kifejtenie a verseny[mű]beli győzelem érdekében). E férfidominancia már csak azért is törvényszerű, mert a teremtő munkájukat magányosan, ám többnyire éppen a zongora társaságában végző zeneszerzők keze – ki szólhatná meg őket érte? – önmaguk felé hajlik: műveiket saját használatra komponálják. A mindenhatóság tobzódása egyébként, amikor a zeneszerző saját zongoraversenyét a koncertpódiumon fejével és szemével (no jó, szabad másodperceiben kezével is) dirigálja. (Nem véletlen az sem, hogy a zongora meghatározó szerepet kap a

kontrapunkt- és összhangzattan-stúdiumokban is, melyek a zenei képzés legférfiasabb részei, hiszen a szerkezeteket és a funkciókat, azaz a hangzó világ egészét igyekeznek érzékelhetővé tenni.)

A zongoristák azért is jó eséllyel férfiak, mert ez az a hangszer, amelyen az eszköz-használó kellőképpen (azaz kellő intenzitással és kellő látványossággal) működtetheti az eszközök uralására szolgáló késztetéseit: akárki láthatja, hogy a frakkos szelídítő képes a leghatalmasabb hangszer-állat domesztikálására! Ez pedig igazi férfimulatság! A zongoraművész minden más hangszerszólistánál egyértelműbben testesíti meg az eszközeit igába hajtó, maga alá rendelő, máson és mással játszó mester ideáltípusát. Rádásul oly módon, hogy e megszéldítés mintegy cirkuszi attrakcióként a nyilvánosság, a figyelő szemek előtt zajlik, vagyis a bukás kockázatával jár. Bátorság, lelkiesség, kockázat, virtus, azaz férfierények szükségeltetnek hozzá. S ha így fogjuk föl a dolgot, talán már nincs is olyan messze egymástól a torreador és a zongoraművész figurája. Csupán ez utóbbi, felső osztálybeli jellegénél fogva, a virtushoz szükséges fizikai erő-kifejtést áttételesen és stilizáltan – egy helyben ülve, s valamennyi energiáját az ujjaiába összpontosítva – végzi, szemben az előbbivel, aki népi gyökerű, mediterrán mivoltából adódóan hangsúlyosan és patetikusan, férfias testiségét, erő-kifejtését el nem rejtve (ha tetszik, férfiaságával hivatkozva) munkálkodik. (Ebben az összefüggésben egyébként párhuzam vonható a toro de fuego improvizatív népünnepély-forgataga és a jam session hasonlóképpen nem kockázatmentes zenei eseménysora között is.)

Az énekeseknél egészen más a helyzet. Míg ugyanis a hangszeres – mint a fogalom is mutatja – valamiféle „szerrel”, eszközzel dolgozik, azaz közvetítő révén szólaltatja meg a zenét (ismét milyen pontos a nyelv: műveltető használatára kötelez bennünket), s ezáltal mesterként vagy „master”-ként, alkalomadtán mesteremberként, de mindenképpen valami külső dolog uralása révén tevékenykedik, addig az énekes meg van fosztva ettől a lehetőségtől. Pontosabban: amit a hangszeres kifelé irányít, azt az énekesnek befelé kell fordítania, önmaga mesterének, megszéldítőjének kell lennie. Még élesebben fogalmazva: az énekesnek a saját teste fölött kell uralkodnia, hiszen – ahogy azt maguk az érintettek is szeretik mondogatni – hangszerüket a torkukban hordják. Ez a megfogalmazás egyébként nem teljesen pontos, hiszen nem csupán a hangszálak dolgoznak, hanem egy összetett testi apparátus: a gyomor, a rekeszizom, a tüdő, a légutak, a fej üregei és így tovább. És akkor még egy szót sem szóltunk a hangmegszólaltatással automatizmusként együtt járó egyéb testmozgásokról, a szem- és fejforgatástól a kéz emelgetésén át a lépegetésig és a hajlongásig, amely mozdulatok hátterét az érzelmi-lelki telítettség belső önkifejezési igénye és az ezt harmonikusan megjeleníteni képes külső technikai eszköz hiánya között támadt feszültség adja. Az énekesnek tehát azt is külön el kell sajátítania, mit ne tegyen, ha nem akar nevetségessé válni.

Az énekesnek ezért fokozott mértékben kell rendelkeznie az önfegyelem, az önuralom, a tűrőképesség, a testi működések ellenőrzésének és szabályozásának képességeivel, illetve az e képességekhez nélkülözhetetlen diszpozíciókkal (ez a dolog nehezebbik része), ugyanakkor – ezért mintegy cserébe – kevésbé kell ismernie, átlátnia, ha tetszik, uralnia a zenei folyamat egészét. Nem meglepő hát, hogy presztízse zenész-körökben általában alacsony („mit vársz tőle? nem zenész, csak egy énekes!”). Ugyanakkor a laikusok körében a hangszereseknél jóval nagyobb (el)ismertségre, népszerűségre tehet szert. Ám népszerűsége, elismertsége más tényezőknél tudható be, mint a hangszerszólítók esetében. Az utóbbiaknál kevésbé számít, ha kicsik, kövérek, kopaszak, csúnyák (azaz nem felelnek meg az aktuális szépségideálnak), hiszen esetükben az ember-munkaeszköz viszony lényegéből adódóan az uralmi technika tökéle-

tessége (azaz a hangszer megszélesítése érdekében kifejtett munka elleplezésének hatékonysága) szabja meg az elismertség mértékét. Ugyanakkor az énekes, aki egész testével, teljes személyiségével részt vesz a zene megszólaltatásában, csak akkor válhat sikeressé, népszerűvé, sztárrá, ha fizikai adottságai is alkalmassá teszik erre (presztízstétönkreteheti, ha így vélekednek róla: „szép hangja van, kár, hogy ilyen kövér”). Más szóval: a hangszerszólista és az énekes társadalmi észlelése eltér egymástól. Az énekesnek sokkal inkább ki kell elégítenie a publikum voyeurizmusát, látással és kukkolással kapcsolatos szükségleteit.

Mindezek alapján egyértelmű: a zenei munkálkodások közül az énekes szólistáé kitüntetetten alkalmas arra, hogy nők is végezhesék. Hiszen míg a hősszerelmes szerepkörre kitermelődött tenoristánál határesetben még elmegy, ha – gyönyörű hangja ellenére – az isten alacsony természettel és nagy fenékkal verte meg (noha ő is szinte behozhatatlan hátrányban van a magas, délceg és vékony testalkatú tenoristával szemben), egy hasonló szerepkörű „koloratúr” szopránnál (micsoda kifejezés!!) mindez alig elképzelhető: testi adottságai döntők lehetnek a sikerben. (Egy operatársulat perifirikussága nem utolsósorban azzal mérhető, milyen a szopránok derékbősége és a tenorok átlagos testmagassága, s ebből adódóan milyen gyakran fordul elő, hogy a – megemelt sarkú cipőjében – 167 cm-es Faust lábujjhegyen állva is alig éri el a nyugdíjazása előtt álló, hatalmas keblű Margit vállát.) Az énekesnő (az első hölgy, prima donna!) szerepköre tehát egyenesen nélkülözhetetlen, hiszen általa válik (ha nem is kielégíthetővé, de) legitimé stilizált formában ingerelhetővé a középosztály férfitársadalmának libidója, lényegében a minden kultúrában bevett kielégítési formákkal (nyilvános ház, prostitúció stb.) rokon módon. Ebben az értelemben – némi fontoskodással – úgy is lehetne fogalmazni, hogy az opera-énekesnő a középosztálybeli férfi magas kultúrába szublimált erotikus vágyfantáziáinak hordozója.

S ahogy a zeneszerző és a karmester is túlnyomórészt férfi, e megállapítás (még ha kevésbé egyértelműen) érvényes a zeneesztétára, illetve zenekritikusra is, aki tulajdonképpen nem más, mint az uralkodó értékrend őre, a zenére vonatkozó érvényes diskurzus újratereztetője. Ilyen értelemben a zenei üzemben a férfiuralom többszörösen is biztosított: a zene komponálásakor, megszólaltatásakor és értékelésekor. Ez utóbbi vonatkozásban többszörösen is, hiszen nemcsak a zenészek által gyakran fönntartással kezelt, sőt egyenesen lenézett kritikus („azért lett kritikus, mert nem volt elég jó zenész!”), hanem a pozíciójukat és presztízszüket tekintve uralmi helyzetű zenésztársak is folyamatosan értékelnek. És a zeneakadémiák igazgatói, tanszékvezetői, a nagy tekintélyű zeneszerzők, az operaházak és zenés színházak főemberei, karmesterei, a lokális váteszek, a zenekarok szólamvezetői az esetek túlnyomó többségében szintén férfiak. (Túlnyomórészt, mondom, ami természetesen nem zárja ki, hogy kivételesen nők is vezető pozíciókat tölthessenek be.)

Hiába tanul az énekesnő énektanárnőnél (vagy a hegedűslány hegedűtanárnőnél), hiába tekinti a fiatal nő a másik nőt tanítómesterének, a zenei munkaerőpiacon úgy érvényesülhet, ha a szelekciós ritusok (vizsgák, zenei versenyek, meghallgatások) férfi ítései is kedvezően értékelik teljesítményét. És ha történetesen énekesnőről van szó, a férfi szakemberek óhatatlanul figyelembe veszik a jelölt női adottságait is. Itt azonban ajánlatos pontosan és óvatosan fogalmazni. Valószínűleg túlzás, amit csaldótt énekesnőktől hallani, miszerint „nem volt elég nagy kurva ahhoz, hogy sikeres legyen”. De ha a kurva fogalmát az árnyaltabb meggondolás kedvéért megfosztjuk mindennapi pejoratív jelentéstartalmától, s ehelyett a prostituáltat mint a férfiszükségle-

tek kielégítésére törekvő nőt definiáljuk, akkor találhatunk megfontolandó elemet is e sommás állításban. Azt ugyanis talán joggal föltételezhetjük, hogy két azonos hanggi adottsággal rendelkező énekesnő közül (megengedve, hogy ez létezik) előnyt élvez, aki – nagyon tágan fogalmazva – nőként inkább megnyeri a férfiak tetszését. Mindennek pedig nem is annyira a nő fizikai megjelenése a föltétele, hanem az, hogy a férfiakkal való érintkezése, kommunikációja során milyen jelentéstartalmakat és érzelteket képes ítéseiben fölszínre hozni. Határesetnek tekinthető, amikor egy énekesnő elsősorban szexuális szolgáltatásai révén érvényesülhet. Ugyanakkor rendkívül fontos, hogy megjelenéséből, metakommunikációjából, azaz testi viselkedéssé rögzült beállítódásaiból a férfilibidót ingerlő szexualitás ne hiányozzék. Az énekesnőnek azt az esélyt kell magában hordoznia, hogy képes kielégíteni a férfiszükségeket. És ez csak abban az esetben valósulhat meg, ha olyan emberleánya ő, akinek van hajlama a tetszés és a rá irányuló vágy fölkeltésére.

Kicsit általánosabban mindez talán úgy is megfogalmazható, hogy a férfilibidó mozgásba lendítésének föltétele a heteroszexuális női libidó normakonform működése. Nem tekinthető tehát teljesen véletlennek, hogy a nő ténylegesen és valós fizikai értelemben kihez vonzódik, kivel létesít párkapcsolatot. És itt nem a csupasz érdekek kiszámított érvényesítéséről van szó (persze ez nem zárható ki, de a dolog lényege szempontjából megint csak határesetnek tekinthető), hanem arról, hogy a nő könnyebben választja tetszése tárgyául azt a férfit, akinek tényleges és szimbolikus vagyona jelentős. Ebben az esetben a férficsáberő része – a kulturálisan meghatározott fizikai sajátosságokon kívül – az a tudás, hatalom, befolyás, amivel a szűkebb szakmai-társas és a tágabb társadalmi közegben rendelkezik. A női libidó akkor működik normakonform módon, ha olyan férfit választ, aki számos vonatkozásban több nála (nagyobb, gazdagabb, érettebb, befolyásosabb, fölkészültebb, okosabb). Normakonform az a nő, aki aláveti magát a férfiuralomnak, aki számára természetes, hogy „fölnézzen” partnerére, aki öntudatlanul is saját magánál magasabb presztízsű, illetve befolyású férfit választ, olyat, „akitől tanulni lehet”, aki lehetőleg – árulkodó apróságok – életkorban és testmagasságban is fölötte áll, akinek magasabb a jövedelme, s – mellel? – „csinos, jóképű” is.

Azaz – hogy ezzel a jól bevált fordulattal éljünk – minden úgy történik, mintha a dolgok kezdettől fogva, a természet által elrendezve, a legjobb rendjük szerint mennének, mintha változtatásra semmi szükség és esély nem volna (nincs is sok!). Az (énekes)nő tudománya is éppen abban áll – természetesen az énekléshez szükséges adottságok, készségek és technikák birtoklása mellett (hangsúlyozandó: mellette, a többivel együtt, s nem azok után vagy helyett!) –, hogy fönntartja és működteti ezt a természetesnek tűnő rendet: saját, egyéni heteroszexuális tapasztalataira támaszkodva képes tetszést kiváltani anélkül, hogy ennek érdekében külön erőfeszítéseket kellene tennie. Testté vált formában, öntudatlanul hordozza magában évszázadok fölhalmozott és kikristályosodott női szerepkészletét; ő a par excellence tetszeni vágyás, megfelelni akarás. S miután elérhetetlen, megfoghatatlan, ám mégis érzékelhető, látható és hallható, képessé válhat a voyeurvágyak mozgásba lendítésére.

Amikor a zenekritikus az énekesnő nőiségéről nem veszi tudomást, nagyon is logikusan jár el. Ezzel ugyanis végső soron szakértelmét bizonyítja a laikusok és a bennfentesek számára. A dolgok logikájából következik, hogy kénytelen úgy tenni, mintha a tiszta szakmai föltételek meglétét vizsgálná; hiszen forma szerint ő csak a zene értékelésére fölkent szakember, arra nincs jogosítványa, hogy vizsgálati tárgyát szexuális

mineműségében is elemezze. (Hogy aztán értékelésében milyen szerepet játszik az ellenkező – vagy az azonos – nem szexualitásának olykor nem tudatos észlelése, más kérdés.) Ha eltekintene a tárgyilagosság látszatát keltő értékeléstől, önmaga hitelességét kérdőjelezné meg. (Helyzete hasonlatos bármely más személyhez, aki a tudós beszélő szerepében, az érdek- és értékmentes objektivitás hű papjának mutatkozva, mintegy mellékesen önnön pozícióját és az általa szakértett dolgok adott elrendeződésének módját is igazolja.) Saját hitelességét azért sem tanácsos megkérdőjeleznie, mert megbecsültsége többnyire alacsony a zenészek között. Szinte szükségszerű tehát, hogy figyelmen kívül hagyja a zenei élet viszonyai mélyén rejlő férfiuralom jelenségét. Ami egyébként – és ez ismét a dolog logikájából adódik – azért sem esik neheze, mert valószínűleg észre sem veszi; szeme nem látja, füle nem hallja: érzékszervei másra vannak beprogramozva.

A „dolog logikája” ugyanis az, hogy a zenén kívüli meghatározottságok, egyenlőtleniségek a „magas zenében” transzformálódott formájukban jelennek meg. A társadalmi megkülönböztetéseknek megvannak a zeneivé stilizált megfelelőik: a kis- és nagyformák, a hangszerek, a hangszercsoportok, a ritmus, a tempó, a hangerő sajátosságai, a hangnemek szimbolikája és így tovább. Ugyanakkor – ez utóbbinál maradván – tudjuk, a „férfias” dúr és a „nőies” moll szembenállás még csupán igen elnagyolt karakterbeli eltéréseket jelöl, hiszen micsoda távolságok választják el mondjuk a C-dúrt a Desz-dúrtól vagy a fisz-mollt az f-molltól, s mekkora különbség lehet egy fuvo-la-zongora szonáta f-moll tétele vagy egy nagyzenekari versenymű f-moll zárótétele között!

Ezek persze evidenciák. Ám e mind bonyolultabbá váló evidenciákból, a meghaladások, az újraformálások, a hivatkozások kimeríthetetlen bőségéből épül föl az egész zenetörténet, melynek során a körülményektől ugyan nem független, de mégis önálló belső logika szerint szerveződő, önálló életet élő hangzó zenei világ újabb és újabb jelentéstartalmakkal telítődik. Ezeket a jelentéstartalmakat a „magas zene” esetében általában nem túl szerencsés (és főleg: nem túl érdekes) közvetlen kapcsolatba állítani a társadalmi tényezőkkel. (Nyilvánvaló, hogy például a menüett honnan került a zenébe, s az is, hogy milyen közvetett megrendelői igényeknek köszönhetően van jelen. Az izgalmas kérdés mindig az, hogyan illeszthető be egy adott mű egészébe és a korábbi menüett-tételek sorába.)

Ugyanakkor mindez nem jelenti azt, hogy e közegben ne érvényesülnének egyéb társadalmi megkülönböztetések, melyek a szorosan vett zenei tételek és szempontok előtérbe kerülése következtében az érintettek számára többnyire észlelhetetlenek, mivel maguktól értetődőknek, adottságoknak tűnnek. A közvetítések és áttételek játékának köszönhetően a zenei erőterben ilyen a férfiuralom is: a zenéléshez képest lényegtelennek tekintett, külső eredetű, öntudatlan beállítódások következménye, s mint ilyen, a figyelem körén kívül reked. Hiszen a másik nem iránti viszony elsajátítása a szocializáció olyan színhelyeiről származik, amelyek látszólag semmi kapcsolatban sincsenek a szorosan vett zenei tevékenységgel.

(Mellékesen érdemes megjegyezni: igen jellemző, hogy a zeneművelés szexuális jelentéstartalmak egyre nyilvánvalóbbakká válnak, ahogy a populáris műfajok felé közelítünk. Az operettet például az operától a zenei és dramaturgiai sajátosságok mellett az is megkülönbözteti, hogy készen tálalt szerepkészletében pontosan körülhatárolt nemi identifikációs és vágybeteljesítési mintákat kínál. Dramaturgiai masinériáját mindenekelőtt a hódító férfiasságot megtestesítő bonviván és az életét e férfiasságnak

alávető primadonna konfliktusokkal teli, ám a harmadik felvonásban végül beteljesedő szerelme tartja működésben. A bonviván [azaz „bon vivant”, „jól élő”] olyan fölszabadult úriember, aki életét a földi gyönyörök fogyasztásával tölti: a felső osztályokhoz tartozik tehát. Don Juan elkényeztetett utóda ő, akiben azonban már föl sem merül, hogy szembeszegüljön a kőszoborral. Az operett világában erre különben sem volna lehetősége, hiszen ez a műfaj nem ismeri a heroikus, tragikus végű küzdelmet vagy a reménytelen, beteljesületlen szerelmet. Lényege a beteljesülés, a kielégülés, a megkönnyebbülés. Ezt közvetíti az alsóbb osztálybeli [tehát a nézők nagy részének társadalmi hátterével azonos] szubrett és táncos komikus egymásra találása is. Az operett egyértelmű stilizáltsággal jeleníti meg a feltörekvő társadalmi csoportok aszkézistól és prűdériától terhes vágyképeit. A kispolgár számára az operettszínház a kupleráj, a primadonna a prostituált.

Az sem véletlen, hogy a popzenében a nők csaknem mindig énekelnek, s hangszeren szinte sohasem játszanak. Szerepükben kitüntetett jelentősége van nőiségüknek és nőiességüknek. Szinte elképzelhetetlen, hogy nyílt és közvetlen szexuális jelentéstartalmak folyamatos kisugárzása nélkül a popzene különböző műfajaiban egy nő hosszabb ideig a pályán tudjon maradni. Itt már nem stilizált, hanem leplezetlen formában nyilvánul meg a női szexualitás – könnyen és gyorsan fölgerjesztve a türelmetlen férfivágyakat. Ugyanakkor elgondolkodtató az is, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek szuper- és megasztárjainak szexuális identitása milyen irányba változik. Míg a hetvenes években David Bowie transzvesztita és biszexuális megnyilvánulásai többnyire megrökönyödést keltettek, s hozzájárultak Bowie pályáivének hanyatlásához, a nyolcvanas évek második felében az agresszív maszkulinitásával a férfiakban kasztrációs szorongást és erotikus vágyakat [ha tetszik: a kasztráció perverz erotikus vágyképeit] egyszerre fölkeltő Madonna szupersztárrá válhatott. Azzal a Michael Jacksonnal együtt, aki aszexuális, szűzies, infantilis [azaz potenciálisan polimorf perverz], ambivalens bőrszínű, androgén lényként jelent meg. Ilyen értelemben az identitáshatárokat áthágó Jackson figurája azt jelzi, hogy a posztmodern a tömegkultúrába is behatolt.)

Minél inkább kollektív a termelés technikai folyamata, annál kisebb az esélye, hogy benne a nők uralmi helyzetbe kerülhessenek. Ilyen értelemben akár törvényszerűnek is tekinthetjük, hogy a karmester vagy a színházrendező általában férfi. E tevékenységek egyébként a zeneszerző és a drámaíró munkájából szakadtak ki a XIX. században, nem utolsósorban éppen azért, hogy az egyre többre, magasabbra törekvő, megnövekedett termelőapparátusokat létrehozó, ám azok közvetlen ellenőrzésére immár képtelen alkotó az ő segítségükkel fönntarthassa befolyását. (A romantikának a nagy, a még nagyobb, a túlsordulóan szélsőséges iránti vonzódása fölfogható az önmagát a történelem magaslatán érző férfi omnipotencia-megnyilvánulásaként is.) Azt is lehetne mondani, hogy az omnipotencia-túltengés mellékterméke e két szaktevékenység. Tipikus férfimunkák, hiszen lényegük a vezetés, az igazgatás, az uralmi szakszerűség, az emberek és a dolgok fölötti rendelkezés, mások engedelmességének kikényszerítése. E tekintetben egyébként erőteljesen hasonlatosak a bankigazgatóhoz vagy az uradalmi intézőhöz, csak éppen ők a műalkotások szimbolikus vagy onával történő gazdálkodásáért felelősek (beleértve az ennek megtermelését szolgáló „emberi tőkét” is). És ahogy a bankigazgató és az intéző fölött ott a nagytőkés vagy a földesúr, a karmester és a színházrendező fölött holtában is ott regnál az alkotó művész.

A karmester és a rendező munkálkodása közötti alapvető különbség, hogy az előbbi



látványosan uralkodik, ha tetszik, demonstrálja az uralmat, miközben testével kifejezett férfibravúrokat hajt végre. Ugyanakkor a zenészek fölötti uralma szűkebb körű, mint a rendezőé a színész felett. Jóllehet a karmester is a legszűkebben vett művészi-önmegvalósítási dimenzióban kontrollálja és vezeti a muzsikust, a szakma jellegéből (a muzsikos a hangszerével és nem a saját testével játszik), valamint a zene stilizáltságából és spiritualizáltságából adódóan a zenész személyiségét, személyét viszonylag kevésbé uralja. Ezzel szemben a rendező sokkal könnyebben válhat a színész testének és lelkének urává, önkéntelenül is ellensúlyozva, hogy tevékenysége a laikusok számára láthatatlan. A karmesteri libidó beteljesülése, amikor fönt áll a dobogón, s a tömeg szeme láttára „varázsolja a zenét” (álmom az, nyilatkozzák a karmesterek, hogy a dobogón haljak meg, az utolsó taktus leintése után – vö.: Zrinyi kirohánása). A rendezői libidó akkor elégül ki, ha azt csinálhat a színésszel, amit akar. Ha szabadon rendelkezhet (etimológia!) vele, s egy személyben lehet apja, papja, pszichoanalitikusa, cinkosa, szeretője, parancsnoka. (Micsoda gyönyörű intézménye a társadalmiasult tudatalattinak, hogy a színházi sűgő többnyire nő, aki biztonságot nyújt, s egy színpad alatti sötét lyukban rejtőzködve mindig rendelkezésre áll. Ha tetszik: a színpad nap-sütötte és veszélyekkel teli szigetén élő színésznek szüksége van arra, hogy a thalasszanyamély ölelje körül őt.)

Az esély, hogy a nők hatalmi helyzetbe kerüljenek, tovább csökken, ha a kollektív termelési mechanizmusok a történelmi régmúltban gyökereznek. A zenélés és a színházi jellegű játékok és rítusok kifejezetten ilyen tevékenységek, hiszen évezredes rögzülések, tradíciók működtetik őket. Az alkotás folyamata ugyan pár száz éve individuális tevékenység, a megvalósítás, a tényleges termelés azonban már kifejezett csapatmunka, melyre a közösségi kapcsolatok és munkálkodás archaikusan rögzült, máshol elsajátított normái vonatkoznak. S mivel e normák nem a szorosán vett zenéléssel vagy színházi munkával állnak kapcsolatban, az érintettek számára rejtve maradnak: a férfifuralom – miképpen az élet más színterein – észrevétlenül hatol be ezekbe a világokba.

Ha e gondolatot elfogadjuk, akkor többé-kevésbé érthetővé válik, hogy miért jelentek meg hamarabb a nők azokon a művészeti piacokon, amelyek nem igényelték a közös tevékenykedést, és technikailag sem kívánták valamely termelői csoport uralmát. Regényt vagy verset írni, festeni vagy gobelint szőni lehet egyedül, egy lakás vagy egy műterem mélyén, az alkotás folyamatát magával a tárgyiasulással egyszer s mindenkorra lezárva. (Persze az értékelés és az értékesítés során a női alkotóknak még ma is nem várt ellenállással kell számolniuk. Érdemes volna annak is utánanézni, hogy a napilapok, művészeti folyóiratok vagy a tömegkommunikáció szerkesztői között hogyan alakulnak a nemi arányok. Jóllehet a nők egyre inkább jelen vannak e pozíciókban, valószínűleg itt is jelentős a férfitöbbség.) De a drámaírás, a zeneszerzés (vagy akár az építőművészet!) a papíron elvégzett munkákat követően közös tevékenységekkel folytatódik, melyek gyakorlásában kitüntetett szerepük van a társadalom egyéb munkaszervezeteiben kialakult hatalmi viszonyoknak. A műalkotás végső formájának kialakításában így a nők sokkal nehezebben érvényesíthetik akarataikat.

(A popzenei iparhoz hasonlóan a nőre nagy szükség van a hatalmas hasznot termelő, kulcspozícióban férfiak által uralt filmiparban is, de csak addig a mértékig, ameddig a rendkívül pontosan kézben tartott [azaz ismert és újratermelt] tömegszükségletei ezt indokoltá teszik. A hollywoodi típusú, nők sorsával és problémáival foglalkozó „női filmet” készítő szakemberek testületében a filmrendezőnőre mindekelőt van szükség, mert neve a terméket hitelesítő kiváló áruvédjegyként szol-

gál. Hiszen ne feledjük: az ilyen „női filmek” túlnyomó részének nem csupán producere vagy gyártó cégének legtöbb vezetője, hanem operátora is férfi! Azaz: végső soron a „női problematikát” férfiszemmel látjuk. És itt elsősorban nem is az operátor biológiai neméről van szó, hanem arról, hogy a kamera nézőpontja alapvetően férfinézőpont. Az objektív [sic!] mindenhol és sehonnan a világra irányuló, mindent látó isteni pillantása ugyanakkor univerzális nézőpont is; olyannyira, hogy a nők számára is ez tűnik megszokottnak, természetesnek.)

Ahogy a nők hangszerekben is inkább a kicsit, az intimet, a meghittet, a lágyat, a pasztellszínűt kedvelik (nem véletlen, hogy előszeretettel választják a fuvolát, a vonós hangszereket vagy a hárfát), a mindennapi életben és az alkotás egyéb területein is érvényesülnek e választásaik. Gondoljunk csak arra, milyen szívesen vásárolnak maguknak kis autókat (például a Polski Fiatot Kelet-Európában, amit Nyugaton minden további nélkül behelyettesíthetünk az Opel Corsával, a Renault Twingóval vagy az archaikusabb, ugyanakkor anakronisztikusságában rafináltabb, 68-as reminiscenciákat hordozó Citroën 2 Chevaux-val); hogy mennyire szeretik a kiscicát és az egyéb kicsi állatokat, vagy hogy milyen szívesen etetik az öregasszonyok a galambokat!

Ugyanígy nem véletlen az sem, hogy a nők szívesebben művelik a kispasztikát, a kerámiát, a grafikát, előszeretettel fonnak-szönek, díszítenek, miközben táblaképfestőből vagy a monumentális szobrászat művelőjéből jóval kevesebb akad közöttük. Az intim és meghitt méretű, átlátható és könnyen uralható tárgyak és tevékenységek: a kis tégelyű kerámia, a lakásbelső díszítését szolgáló gobelin, a kamarazenélés, a vers- vagy esszéírás (és alkalomadtán a galambtetés) egy korlátozott élettér által megszabott és mélyen bevéselt diszpozíció kifejeződései. E beállítódás a sűgőlyük, a konyha, a gyermekszoba, a próbaterem vagy a szalon intimebb léptékű, békésebb és összeegyeztetésre hajlamosító tereiben érzi magát otthonosan, ezeket képes belakni. E beállítódás idegenkedik a külső tértől, nehezen tudja elgondolni a nagy és végérvényesen lezárt racionális szerkezeteket: a házakat, szoborcsoportokat, zeneműveket és színdarabokat. Kényelmetlen számára a virtus, a hódítás, a harc és a visszafordíthatatlanság világa. Nem szívesen rugaszkodik el a szilárd talajról, hiszen ehhez a rend, a középpont, az egész érzékelésének magabiztossága szükséges lenne. Kolumbuszt csodálattal vegyes szorongással szemléli.

A maskulin optikájú társadalmi világ ugyanakkor a női diszpozíciókat és megnyilvánulásait szexualizált jelentéstartalmak hordozóiként észleli. A férfiak, akarva-akaratlanul, vágyképeiket a létező világ rendjévé varázsolják: amikor a fuvolista vagy cselista nőekkel kapcsolatos pornográf vágyfantáziáikat kiélik, fönntartják a férfiuralom szimbolikus univerzumát (ha tetszik: részt vesznek a férfilibidó társadalmi működtetésében). Annak föltételezése, hogy a nő a fuvolával tulajdonképpen falost illeszt ajkához (melynek perverzítését csak rafináltabbá teszi, hogy a tárgy-fétist nem kapja be, csak fűjja, azaz a vágyott aktust kétszeresen – a tárgy-szimbólum és a mozdulat-szimbólum révén – imitálja), a narcisztikus fallogocentrizmus par excellence kivételése, melyben az is benne foglaltatik, hogy a vágyképek a nő számára – legalábbis nem tudatos szinten – ugyanúgy megjelennek. A legkülönbözőbb dimenziókban érvényesülő férfiuralomnak köszönhetően az önbeteljesítő férfifantáziák a kapcsolatokat, a gondolkodást, mégpedig a női gondolkodást, a női tudattalant, a női libidót is meghatározó társadalmi intézményekké válnak. Hiszen melyik nő az, aki e férfivágyakkal való találkozás után az általa végzett tevékenység szexualizált jelentéstartalmaitól elvonatkoztathat? A tudatos elhatárolás és elhatárolódás pedig, legyen az egyéni vagy kollektív, legjobb esetben is csak hosszú távon képes a világ átalakítására.