

TOMISLAV WRUSS

Néhány befejező megjegyzés

Az általános gördülékenység évei voltak azok: az olajozott férfi hangtalanul végezte akrobatikus mutatványait; a harmonikus szabású öltönyök lágyan feszültek a bámulatosan hajlékony, izmos testekre; a hatalmas ablakok cikkano üvege gyöngéden körülölelte a házak sarkát; szabadon, fecskéként szállt a fűdőruhás, gyönyörű lány, oly magasan, ahonnét a medence csillogó vizeit akkorának látszott, mint egy csészealj; a rúd nélkül ugró atléta hanyatt hevert a levegőben, és oly fokozhatatlanul megfeszült a teste, hogy ha nem lobognak oldalt csikos sportnadrágján a redők, úgy festett volna, mint maga a pilledt nyugalom; és végeérhetetlenül ömlött, áradt a víz [...]. Csillogott-villogott, szivárványszínben tündökölt minden, és szenvedélyesen tört valami tökélyre, ami mindössze a súrlódás nemlétében testesült meg. A kör megannyi kísértésétől megittasulván oly szédítően felpörgött az élet, hogy a föld kisiklott az ember talpa alól...

Vladimir Nabokov¹

Az M nevű névtelen együttes *Pop Music* című számában a szintetikus zenei alap fölött egy monoton, technokrata hang foglalja össze a kulcsproblémákat. „*New York, London, Paris, Munich, everybody talks about pop music*” – az új diszkótánc globális jelenvalósága, ugyanakkor személytelen, anonim érdekcsoportok diktatúrája. „*Boogie with a suitcase*” – az információ, a kultúra átlép az úgynevezett „termelőerők” közé. „*We are living in a disco, forget about the rat race*” – az élet átritmizálódik, a kultúra elveszíti „szent” státuszát, integrálódik a mindennapokba, és többé nem szökhet meg szigorúan kijelölt helyéről.

A szám előkelő helyezést ért el a *New Musical Express* (NME), a kor legfontosabb ízlésformáló folyóiratának 1979-es slágerlistáján, és stílusában is, tematikájában is kapcsolódik bizonyos „befutott” együttesek számaihoz – így a „*Pop Music*”-ot nyugodtan tekinthetjük az újhullámos problematika reprezentatív kifejezésének. Nem véletlen, hogy épp egy olyan csapat érzett rá először a popzene új helyzetére, amely a slágerlisták anonim világához, nem pedig a szerzőközpontú rock individuális világához tartozik. Az igazság pillanata egy feledésre ítélt együttes eldobható slágerével jött el, amely nem remélhette, hogy bekerül a rocktörténetbe vagy valamelyik rockenciklopédiába. Emellett diszkózenéről van szó. A

¹ Vladimir Nabokov: *Meghívás kivégzésre*. Ford. Bratka László. Európa, Budapest, 1991. 37.



zenei szintér azon állapotát, amelyben a „minőség hagyományának”² követőiként a jazz-, hard-, szimfonikus és avantgárd rock irányzatok a meghatározók, az alsóbb rétegekben pedig a diszkó, a hetvenes évek közepének punk rock forradalma idézte elő. Hogyan volt lehetséges, hogy a punk lázadásának eredményeképp ugyanakkor megjelent egy új, ha úgy tetszik, „mutáns” diszkó?

A „minőség hagyományának” nyomában

A punk definícióiban közhelynek számít annak kritikus viszonyulása a hetvenes évek stagnáló rockzenéjéhez. Johnny Rotten kiáltványa – „a rock meghalt” – új formát öltött: „éljen az új rock!” A hatvanas évek második felében a rockzene tudatosan „zajossá” vált a rockabilly, a rock and roll és más új stílusok révén. Az ötvenes évek végén meghirdetett transzgresszió utópikus projektjét tette magáévá a rock, a fiatalok radikális törekvéseinek hordozója, akik a hatvanas évek forradalmi áramlatainak legrepresentatívabb társadalmi csoportját alkották. A *Sgt. Peppers...* a Beatles-től vízvázalstónak tekinthető, amennyiben megerősíti a rockzene társadalmi szerepéről kialakult új elképzeléseket.³ Ha a *Sgt. Peppers...* a „mit?” kérdésre válaszol, akkor Zappa & the Mothers of Invention *We're only in it for the Money* című száma a „hogyan?”-ra. A rock and roll ráébred saját műfaji korlátaira, hiszen ha túllép azokon a paródia segítségével, csak akkor érheti el a beszédnek azt a szabadságát, amellyel átadhatja új utópikus üzenetét. A populáris zene egy részének szakítania kell a „csak a pénzért csináljuk” felfogással, s át kell lépnie a „minőség hagyományába”, hogy hatást gyakorolhasson a magas kultúra forradalmi részére. Ezért a rock tudatosan kezdi használni a magas művészeti tradíció egy részét, és kettéválik rockra és popra, innovációra és konformizmusra. Az ellenkulturális utópia végével ez a kétosztatúság nem szűnik meg. Sőt, az olyan „akademizált” formákban, mint a rockopera (a háromperces keret meghaladása), a rockszínház (a könnyűzene szórakoztató aspektusának meghaladása) vagy a szimfonikus, ill. a jazz-rock (a szerzői és előadói dilettantizmus meghaladása), egyre hangsúlyosabbá válik.

Úgy tűnt, hogy a punk az utca és a garázs világának igenlésével visszatéríti a rockot eredeti szerepéhez, a könnyűzene kritikájához. Csakhogy a „visszatérés a forrásokhoz” kifejezésben a „visszatérés” mibenléte mintha senkinek sem lett volna fontos. Mindamellet, hogy újra

² A „minőség hagyományának” fogalmát itt nyilvánvalóan egészen más jelentésben használjuk, mint amit a szerzőség elméletéről szóló vitákban nyert a francia filmkritikában. Annak szükségességéről, hogy az olasz könnyűzene a francia sanzon mintájára kiépítsen egy ilyen tradíciót, Eco írt a '60-as években.

³ Érdekes ezt összehasonlítani a *Lili Marlene* feldolgozásával a Kid Creole and the Coconuts első albumán. A dalt, amely története során a könnyűzene mint ideológia szimbólumává vált, a hetvenes évek végén csak úgy vették át, mint a pophagyomány egyik sztenderdjét. A hatvanas évek végi rockkal ellentétben, amely forradalmi hatásokra törekedett, ez a dal polemikus vallomás a politikum semlegesítéséről az új hullámban. A valódi történet elvész a látókörből, felcserélődik látszatának, képének magasban csapongásával, de nem tud újra előhívni olyan erős jelentéstartalmú dalt sem, mint a *Lili Marlene*.

jelentkezett a rock radikális kritikája olyan zenekaroknál, mint pl. a The Clash, senki sem tette föl azt a kérdést, hogy mit jelent megújítani a háromperces formát és a zeneszerzőnek és a szövegírónak mint mesterségnek a kultuszát, mint pl. Elvis Costello esetében. Az irodalomtörténet formalista elméletében az irodalom megújulása nem más, mint a bevett formák elhasználódása és fölcserélődése „alacsony”, „értéktelen” formákkal, tehát a régi rendszer értékeinek radikális tagadása az új korszak gyökeresen különböző értékrendjével szemben. Ezt a „visszatérést” a punk és az új hullám is megújulásként fogja fel.

Az avantgárd vége

Tehát mindezt úgy is értelmezhetjük, hogy az új rock magáévá tette a populáris zenei formai tapasztalatát, hogy azzal tagadja a hetvenes évek rockjának akadémikus szemérmességét és kiterjessze saját lehetőségeinek határait. Ahogy a sláger, a vaudeville, a kabaré, a táncos jazz, a populáris film, a régi divatok stb. elemei a „permutáció” lehetőségével gazdag repertoárt hoztak létre, felvetődött egyrészt az a kérdés, hogy mit jelent az avantgárd fogalma az új feltételek között, másrészt az, hogy indokolt-e a rocknak mint „kökemény alapnak” a dominanciája a múltból átvett megannyi elemmel szemben. Ha az avantgárd fogalmát következetesen értelmezzük, felvetődik a kérdés, hogy nem kellene-e avantgárdnak neveznünk az olyan új fúziókat, mint például a zenekari jazz, a latin ütősök és a diszkóritmusok fúziója a Dr. Buzzard's Original Savannah Band vagy a Kid Creole and the Coconuts zenéjében, akik a popzenei innovációk legfontosabb forrásainak bizonyultak. Ha a történelmet a stilizáció és permutáció egyenrangú elemeinek egyensúlyaként szemléljük, és a történelem ekként való, jövőre vonatkozó egyedüli felfogása annyira kitágítaná az avantgárd fogalmát, hogy minden konkrét értelem elveszne belőle. Másrészt az avantgárd rockstílusok a legkülönbözőbb kommersz produkciókba olvadtak be, így elvesztették elsődleges jelentőségüket. A hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején zsákutcába került az új utak keresése az avant-rock nyomában.⁴ Ahogyan megjósolható volt, a „múlt raktárainak megnyitása” megszüntette a rock központi szerepét a nyolcvanas évek új popzenéjében. Mert ha a múlt teljes stílusrepertoárja a jelenkori zene teljes jogú forrásává válik, akkor a rock pusztán a lehetséges stílusok egyike lesz, nem pedig vitathatatlan alap, amelyhez esetleg egyéb elemek is társíthatók.

A „minőség hagyományának” eltűnése

Így a „rockizmus” halálra ítéltetett, s az új hullámban azt kezdték „értékesnek” tekinteni, ami új ritmikai képleteket keresett, leggyakrabban a funkot. Ez alól kivételt jelentettek az új rockabilly előharcosai, akik a stílárís megújulás érdekében a rockhoz nyúltak vissza,⁵ és azok, akik amolyan „birthday party” stílusban, bizonyos extrém formáig juttatva el a rockot, dekonstruálták azt.

⁴ Erről írtam a *Totalni pop* c. szövegben, a *Polet* folyóirat 1983 tavaszi számában.

⁵ Ez az eljárás összehasonlítható azzal, amiről Fowles írt *A francia hadnagy szeretőjében*.



A nyolcvanas évek elején mindez azt jelentette, hogy véget ért az új hullám első időszaka, melyben a „minőség hagyománya” kivonult a rockból. Úgy tűnt, a helyzet még mindig az értékes és az értéktelen polarizációjával írható le, és ez már nagyon közel került az „in” és az „out” egyszerű ellentétéhez. Így a szembenállás mind élesebben merült fel. A kritikusok által tudatosan vagy öntudatlanul felvetett kritériumok egyike volt „az eljárás tudatossága”. A „tudatosan” populistá együttesek abban különböztek az „öntudatlanoktól”, hogy az ő munkáikban fel lehetett ismerni egy bizonyos kódot. Ez a kód a távolságtartás, a metanyelvi intenciók jele volt, s azért használták, hogy azzal a könnyűzene fejlődésének irányára reflektáljanak.

A „*this is pop!*” politikájához való ragaszkodás legitímálta az egész pophagyomány bármely elemének felhasználását, sőt a rock dominanciájának megingása utat nyitott a radikális eklekticizmus előtt, amelyben mindent lehet – „*anything goes*”. De nem kell ezt a fejleményt úgy tekintenünk, mint két alternatíva ütközését, amelyek közül az egyik magába zárkózva védi utópikus projektjét, a másik pedig, behódolva az új helyzet követelményének, ezt a projektet túlhaladottnak deklarálja. Valójában azok tették a legjelentősebb hozzájárulásokat az új hullámhoz, akik a globális táncparkett metaforáját alkalmazták a világra, s emellett megkísérelték kidolgozni az ellenállás módszereit a fenti szituációk generálta alternatívák hiányával szemben.⁶

A „tánc politikája” ellen

A hagyományos rock mellett az új rock is létrehozta a politikai állásfoglalás saját specifikus formáit. Szemmel láthatóan számos újhullámos szerző nem elégszik meg azzal, hogy politikai problémákkal foglalkozzon dalszövegeiben.⁷ Ha a hatvanas években a behatároltság paródiája elégségesnek tűnt is ahhoz, hogy a popzene behatoljon egy „ideológián kívüli”, határok nélküli térbe, most a „*play the game from inside*” mottó – amelyet sok újhullámos együttes vallott – arra az érzésre utal, hogy ezt a teret lehetetlen megteremteni. Az egyik alternatíva: ünnepelni a művészet „deauratizációját”, annak benyomulását a mindennapokba a „fantáziadús módon dizájnolt élet” felszabadító hatása alatt, amely ennek a folyamatnak a terméke. A másik lehetőség a „poszt-pedagógiai”: az új diszkótánc konvenciójának átvétele, s annak dekonstruálása a zaj, a véletlenszerűség, a szintaxis megtörése által, vagyis mindazzal, amit a popsajtóban a „cutup módszerek” elnevezéssel jelölnek. A legambiciózusabbak mégis azok a próbálkozások, amelyek meglátják, hogy ez a zaj is mindig ritmizálva lesz a kontextus által, hogy belép egy kontextusba, amely, kikezdve a szerzői ellenőrzést, megváltoztatja a zaj értelmét. Technokrata nyelven szólva, a probléma

⁶ Erről írtam a *Politički cut-up* c. szövegben, a *Polet* folyóirat 1985 nyári számában.

⁷ Érdekes az a felfogás, mely úgy fogja föl a popzenészt, mint hangszert a hatalom kezében, mint áldozatot, amely szublimálja a társadalomban meglévő potenciális erőszakot. Ez a Deutsche-Amerikanische Freundschaft *De Panne* c. számában jelenik meg: „mi vagyunk a popzene szent tehenei, a popzene szent kurvái, a popzene hipokritái, a popzene szent tehenei, a politika szent tehenei, pop pop popzene.”

az, hogy hiányzik az információ, ami lehetővé tenné a döntéshozatalban való részvételt. Az az érzésünk, hogy valahol máshol hozzák a döntéseket, máshol alakítják a jelentést. A manipuláció elleni harc mechanizmusai pl. a szimuláció kísérletei, a kontextus végtelen megsokszorozása, a kulturális termék mind szűkebb feltételének utánzása a politikum és a gazdasági elemek elutasításával.⁸

A szerzők kétségbeesett érzését, hogy nem tudnak hatni a jelentésre, amely tudtukon kívül keletkezik, pontosan kifejezi a Deutsche-Amerikanische Freundschaft *Der Mussolini* c. száma: „táncolj Mussolininek, táncolj Adolf Hitlernek, rázd a segged, táncolj Jézus Krisztusnak”. A tánc, a szórakozás a katonai vezényszó felszólító mondatai által úgy mutatkozik meg, mint az ideológiai parancs terméke. A kényszer a világ keletkezése, illetve Krisztus óta létezik; az ideológia szent.

Az eredeti elvesztése

A bibliai metaforák, különösen Krisztus metaforájának megjelenéseit követve⁹ meg lehetne írni a popzene egyfajta kis történetét. Az új hullámban ezek mind fontosabb szerepet kapnak attól a pillanattól kezdve, amikor a „a minőség hagyományát” követő rock a perifériára szorul. Amikor a popzene kezdi elveszíteni utópikus dimenzióját, amikor abban „a minőség hagyománya” kezd végleg belefulladni a tömegtermelés személytelenségébe, amikor a rock többé nem képes megbirkózni a toplista nivellációjával, amelynek minden popzenei produkció áldozatul esik, akkor megjelennek a vallásos groteszk rockegyüttesei. Nick Cave például a maga déli, „gothic” meséjének főszereplőjébe Krisztus és Elvis Presley alakját vetíti bele. Nos, „az elsőszülött meghalt Tupelóban” (Elvis szülővárosában), de a hatvanas évek popénekese arra ítéltetett, hogy az „üzenet nélküli Messiás” nehéz keresztjét hordozza. Cave, ahogy a vallásos groteszk rock más alkotói is, a hit profanizációjától eljut addig az utópiáig, hogy a rock extrém megtapasztalásában való önfeláldozás által lehetőség nyíljon, ahogy Flannery O'Connor mondaná, egy „Krisztus nélküli krisztusi egyház” megalapítására.¹⁰

Ha a Madonna-jelenséget ebbe a kontextusba soroljuk, az csak első látásra tűnhet önkényesnek, hiszen nyilvánvalóan nem csak a nevről van szó. Madonna és Cave is végső soron a „teljes szó” lehetőségéről beszél a kortárs popzenében. Cave, viselve annak a terhet, hogy

⁸ Példa erre a Laibach együttes munkássága.

⁹ Figyelemre méltó, hogy a popzene egyik legegésőbb bírálója, a tv-prédikátor Jimmy Swaggarth, Jerry Lee Lewis rokona. Mint tudjuk, Jerry Lee halálos bűneinek listája végtelen: kicsapongás, vérfertőzés, pedofília, gyilkosság (a feleségé)... és megint, a *Great balls of fire* szerzőjének adóssága a bibliai metaforák használatáért vitathatatlan. Ez csak a rock forrásos alapjainak anekdotaszzerű bizonyítéka a bűn és bűnhődés dialektikájában.

¹⁰ A két író, akiknek a legnagyobb hatásuk volt az új hullámra, akik ráadásul az új hullám iskolájának ősapáinak számítanak, William Burroughs és Flannery O'Connor. Annak ellenére, hogy az első közvetlen kapcsolatban állt a követőivel, a Flannery O'Connor transzpozíciója precízebbnek és izgalmasabbnak tűnt. A groteszk rock eme két szerzőjének érdekessége abban áll, hogy egy olyan szöveggörnyezetben voltak kénytelenek dolgozni, amely a profanizáció fő hordozója: a populáris zene kontextusában.



a nyelvben, amelyet használ, lehetetlen megtalálnia az első és az utolsó szót, amelyekből minden jelentés kiindul, felidézi Elvisnek / a Megváltónak mint az „eredeti ige” eredeti tulajdonosának mítoszát. Madonna, aki (neve szerint) ennek az igének a forrása kellene hogy legyen, boldogan véget vet az utópiának. A popkultúra nyelvének hálója elzárja az utat a realitás felé, az eredeti ige nem létezhet a könnyűzenében.¹¹ A szó csak úgy létezik, hogy már rajta hagyták nyomukat a korábbi használatok kontextusai, és hogy a használója nem garantálhatja annak jelentését az adott kontextusban. Madonna nem azért Marilyn, mert általa lehet exorcizálni a „teljes szó” mítoszát, hanem mert nem lehet Madonna. Ezért dacos egyszerűséggel olyan közhelyekkel teszi felismerhetővé magát, amelyeket a popkultúra kínál számára.

Mi a punk?

A kissé göröngyös út, amely a punktól Madonnáig vezetett minket, valahogy így foglalható össze: a punk a maga lázadásával lehetővé tette a hetvenes évek kiürült rockjának megújulását. A rock and roll forrásaihoz való visszatérés, amely a punkkal kezdődött, nem maradt meg a rock and rollnál, hanem minden poptradíciót behozott a játékba, és ezt az újító szándékú visszanyúlást a múltba az avantgard ideáljának elvesztésével kellett megfizetni. Ugyanakkor a popizmus felülkerekedésével érvényét veszítette a rocknak mint a popkultúra kritikájának utópikus projektje. Ekkor már minden pop, vagyis minden alárendelődik a globális táncparckett szabályainak.

Amint a popos uniformizáció eluralkodott a könnyűzenei színtéren, megszűnt annak kettéválása „értékes” és „értéktelen” popra. Korábban még a rossz rockalbum is magában hordozta annak az intenciónak a jeleit, amely azt automatikusan a „minőség hagyományába” sorolta be. Ma már a popzene köréből egyetlen szöveget sem lehet így *a priori* hozzárendelni ehhez a hagyományhoz. Az értékelés olykor teljesen a szituációtól függ. A korszakváltás formalista elmélete, amellyel az új korszak átstrukturálja az értékrendet, nem képes megmagyarázni egy olyan törést, amely által az értékek mint olyanok is megszűnnek. Ez visszavezet ahhoz a kérdéshez, amelyet az elején tettünk fel: egy olyan radikális aktus, mint a punk hogyan vezethetett ahhoz a konformitáshoz, ami az új popzenére jellemző?

Ha a rock itt használt meghatározásából indulunk ki, mely szerint az a könnyűzene kritikája, akkor Rotten csatakiáltását – „a rock halott” – értelmezhetjük úgy is, mint egy ilyen kritika lehetőségének halálhírét. A punk eszerint nem újító szándékú lázadás lenne, hanem a popzene utópikus dimenziójának radikális tagadása. No de hogy lehet ezt a tagadást elgondolni vagy kifejezni? A tagadás megvalósításának paradoxona által a punk egyrészt a rock újabb átpolitizálódásának ünneplése lesz, másrészt a háromperces popforma igénylése, harmadrészt ragaszkodás a dilettantizmushoz, a rockhoz mint az utca világának mindenki számára hozzáférhető kifejezéséhez.

¹¹ Lásd még a Talking Heads *Electric Guitar* c. számát, amelyben szintén megjelennek az eredeti elvesztésének és a szimulációnak a kérdései: „a gitár államellenes gaztett [...] a gitár másolat, a másolat jobban szól, valaki ellenőrzi az elektromos gitárt.”

A Sex Pistols a punk efféle megvalósításával inkább kivételt jelent, semmint általános szabályt. Az ő érdemük abban a kétségbeesett szándékban áll, amely nem enged semmiféle új „kinövést” abból a körből, amelyben ellenkezésüket megfogalmazzák. Ezért a „szöveget” a Pistolsnál nem a tematikájuk alkotja, nem is valamelyik koncertjük, lemezük vagy élő fellépésük, hanem az egész karrier a szcéna vonzásában, amely kiköveteli a koncerteket, lemezeket, élő fellépéseket. A káosz megvalósítása, amit a csöndbe, a halálba menekülés, zuhanás követ utolsó amerikai koncertjük lenyűgöző felvételein. A Pistolsnál a megalkuvás nélküli tagadás hangsúlyozása erőltetettnek tűnhet, amikor tudvalevő, hogy ők az a punkzenekar, akik – sokkal inkább, mint a többiek – éppen a média általi manipuláció és marketingtrükkök révén lettek hírhedtek. Mert a vírus, amellyel a Pistols megfertőzte a rockzenét, már a zenekar testében is megvolt, mégpedig menedzserük, Malcolm McLaren személyében. Bemutatva, hogyan válik a legradikálisabb kritika is piaci értéké, divatos slágergerré, McLaren kényszerítette Rottent az örökös menekülésre, amelyet csak a halál, a teljes megszűnés szimbolikus tettevel lehetett befejezni, amely épp a zenekar munkájára jellemző háttérbe vonulásként fogható fel. A Sex Pistols valójában egy olyan jelenetet adott elő, amelyben a radikális törekvések és az integráció mind erősebb tendenciáinak szimbolikus összeütközése játszódott le. A megoldás megmutatta, hogyan sajátítja ki a tömegfogyasztás a kritika hadállásait. Az eredmény az lett, hogy a könnyűzenére jellemző tömegfogyasztás konformizmusa győzelmet aratott a rock utópikus törekvései fölött. Amikor a punk azt hirdette, hogy semmiféle új „rock” nem lehetséges, mivel a kritika integrálódik a globális táncparkett ritmusába, akkor nem (csak) az elmúlt korszakokat tagadta, hanem azt (is), amelyet maga jelentett be. Ezért a punk csak abban a jövőben értelmezhető, amelyet bejelentett. Mert az jelképezte a projekciót a jövőbe, a tiltakozást a kor ellen, amelyet megérezett, meghirdetett, lehetővé tett a maga radikális tagadásával – annak a kornak a beharangozásával, amely ilyen tagadást többé nem enged meg. Így, a könnyűzene entropikus közönyét egy pillanatra megszakítva, a punk ugyanazt az utat járja be, amelyen a maga rövid története során a rock is járt: rövid és viharos kiszakadás a folyó sodrából, majd visszatérés az (igaz, most már kiszélesített) áramlásba.

Utóirat

Ha azt mondtuk, hogy az új hullám vezetett a „minőség hagyományának”, a popzene hitelesség-kritériumainak elvesztéséhez, ha a maga különbözőségében integrálódik az egészbe, s az entrópia veszi át az uralmat, akkor e vita utóirataként (amely vita számomra pár évvel korábban már befejeződött), föltehetjük azt a kérdést, hogy milyen eszközökkel képes ma a popzene szembehelyezkedni ezzel a szituációval. A hagyományos és lokális kultúrák helyét átveszi a „gyökértelen” globális kultúra, amelyet épp „gyökértelensége” miatt a legerősebbek uralnak. A megoldás nem az egyéni áttörési kísérletekben rejlik, hanem olyan szintér megteremtésében, amely decentralizációra törekszik. Ebben a pillanatban két ilyen szintér megteremtését vagy megvédését látom lehetségesnek: az egyik lehetőség a legszélesebb értelemben vett hardcore punk szintéré. A hardcore, hogy ne kelljen behódolnia



a piacnak, lemond a stílusok bármiféle normativizációjáról, s így kiküszöböli a hitelesség centralizált intézményeit, s ezzel bizonyos beszédmódok korlátozásának, tiltásának, cenzúrájának intézményeit is. Szóba se jöhetnek az intézményi keretek, a rocksajtó, a nagy cégek, a drága stúdiók, az erős terjesztőhálózatok, az országos rádió és televízió, s így elvileg kiküszöbölhető a hierarchia, s ezzel a konkurencia is, s a színtér minden szereplőjéből győztest lehet csinálni. A másik lehetőség, hogy a föld bármely pontjáról való könnyűzenét egyen jogúán prezentáljuk, amivel néhány kisebb kiadó már megpróbálkozott. Ezeknek a zenéknek a prezentációjában a minőség kritériumát szintén felváltja a létezéséről szóló információ. Ezért fontos eklektikusságuk, „nem-kortárságuk”, „diakroniájuk”, mint a megállított pillanat különbözőségének dokumentuma, amelyekben összeolvadnak a szétesőben levő hagyományos kultúrák a globális tömegmédia-kultúra hatásával.

Ahogy a hardcore-nál, úgy ebben a „documentary” lehetőségben is ismétlődik az, ami az új hullám imperatívuszának tűnik: a „minőség hagyományának” és a hitelesség kritériumának elvesztése. De ellentétben a toplista rendszerével, itt az információforráshoz való lehetőség egyenértékűségébe nem vezetik be a reklám és a terjesztés agressziójának diszkriminációját. Ehelyett a decentralizáció kerül előtérbe, végtelen kiszámíthatatlanság, az erőltetett és céltalan hierarchia és a passzív részvétel kritikája. Ez az a hangsúlyozott vágyakozás a másságra, amit már Doris Lessing megfogalmazott ezekkel a szavakkal:

„Az elégedetlenség és a hiányérzet kínjával küszködöm, mert nem vagyok képes belépni az életnek arra a területére, amelyet elzár előlem életmódom, neveltetésem, szexualitásom, politikai és társadalmi helyzetem... ez egy új érzékenység, félig tudatos sóvárgás az új imaginatív felfogásmódra. Ám ez végzetes a művészetre nézve.”

Horvát Ágnes és Lipták Dániel fordítása

Tomislav Wruss horvát teroetikus és a *Jutarnji List* nevű horvát napilap főszerkesztője. A fordítás alapjául szolgált: T. W.: *Nekoliko završnih napomena* (In: *Uhvati ritam*, Vál. és szerk. David Albahari és Mihajlo Pantić, Polja, Novi Sad, 1990).