

PUSKÁR KRISZTIÁN

Tündöklő geometria: a futurizmus az újhullámban és az információs társadalomban

„Tanz mit Mussolini” – Deutsch-Amerikanische Freundschaft

A posztindusztriális holocaust társadalmának¹ kultúrája már a *túloldaltól*, a maga „apokaliptikus cinizmusával”² szemlélte azt a huszadik századot, amelyet a futurizmus a totális művészet rombolva építő, hithű eszközeivel előre rekonstruálni próbált, közel hetven évvel korábban. A számos közös nevezőn túl ez a szemléletváltás jelenti az elsődleges különbséget a két kultúra zaj-, illetve művészetkonceptiójában is – mindeközben a hetvenes évek második felének *új zenéjében* a történeti avantgárd gyakran pusztán esztétikai elemként van jelen (az új zene *műfajjá* alakulásával egyenesen növekvő arányban): az új tömegkommunikációs eszközök információs „szőnyegbombázásának”³ következményeként a huszadik század sokkjai számára képpé, illetve olyan kulturális szimbólumokká válnak, amelyeket saját közönsége ellen használhat fel. A hetvenes évek ún. indusztriális zenei kultúrája (vagy éppen újhulláma és a punk) tudatosan épített – az esetek jelentős részében médiaművészeti akciók részeként hozva létre az *új zenét* – a képek hatásmechanizmusára: egyszerre aknáztta ki a század szimbólumainak (illetve sokkjainak) a közös társadalmi tudatban kanonizálódott jelentéstartalmát, ugyanakkor épp ezeket a társadalmi (és kommunikációs) dogmákat próbálta kizökkenteni provokációival.

A hagyomány szerint az industrialnak (majd poszt-industrialnak) nevezett műfaj alapítója a Throbbing Gristle nevű brit performanszcsoport, névadója pedig az általa 1976-ban alapított Industrial kiadó (pontosabban: az „industrial music for industrial people” kifejezés a San Francisco-i Monte Cazazza-tól származik, aki szintén a Throbbing Gristle kiadójánál jelentette meg anyagait). Utóbbi logója egy auschwitz-i gyárképmény, reakció saját korának fogyasztói társadalmára, illetve leginkább a művészet (a zene) nagyipari és központosított körülményeire (a gyárképmény konkrét modellje az Egyesült Államokban található). Ennek ellenében határozza meg magát tehát a kiadó, és egyúttal „anti-zenei” mediakísérleteibe koncentrációs táborok, pornó, horror, iparosodás stb. archív képanyagait beépítő Throbbing Gristle: a szimbólum új értelmét és határait keresve, azt a művészeti pro-

¹ PIERO SCARUFFI: *The History Of Rock Music, 1951–2000*. Iuniverse, 2003.

² VITTORE BARONI: *Geografia industriale IN Free 1984 Sectione*. Firenze, Industrie Discografiche Lacerba, 1984.

³ MARIA CORTI: *Dalla stilistica alla semiologia letteraria IN Dieci anni di linguistica italiana*. Roma, Bulzoni, 1977.

paganda puszta (és kiforgatott) eszközévé is teszi, miközben saját környezetére vonatkoztatva teremti újra. Ezzel az ellentmondással sokkolt a hetvenes évek második felének ellenkultúrája, pontosabban ezzel igyekezett saját társadalmának ellentmondásait kommunikálni: gyakran a történeti avantgárd hagyományára vagy eszköztárára (illetve annak képére) támaszkodva – afféle apokaliptikus poszt-68-as cinizmus. Még hozzá egy olyan totális (információs) kultúrában, amelyben a futurizmus érzékszervi (és műfaji) határokat átlépő művészete az iparosodott, valamint egyre egységesebb képet mutató tömegkultúra formájában valósult meg.

A rock és a háború utáni avantgárd közötti kapcsolat persze folytonos: a fél évszázados távlatból kulturális ciklusnak bátran tekinthető, azaz évtizedenként ilyen vagy olyan formában visszatérő *új hullám* vagy *új zene* számára a történeti avantgárd és a neo-avantgárd állandó viszonyítási pont (az „új hullám” ebben az esetben nem összetévesztendő a hetvenes és nyolcvanas évek fordulójának ún. new wave kultúrájával, amely bár korántsem független az általunk tárgyalt folyamatoktól, ám a köznyelvben merőben más jelentéssel bír). Elég a beat generáció és a hatvanas évek, „hippikultúrával” társított zenei folyamataira (szintén nem összetévesztendő a beattal, mint zenei műfajjal), Andy Warholra és a Velvet Undergroundra, a brazil konkrét költészetre és a tropicália mozgalomra, vagy éppen a francia szituacionizmusra és az angolszász, majd az egész nyugati világra kiterjedő punk közti kölcsönhatásra gondolni. Az, ahogy a '68-as párizsi eseményekkel szimpatizáló Malcolm McLaren, illetve élettársa, Vivienne Westwood divattervező (és közös boltjuk) bizonyos szituacionista elveket adaptált, és ahogy azután – legfőképpen az ő közreműködésük nyomán – megszületett a punk, annak képi világa, a mozgalom, illetve egy teljes iparág; az, ahogy forradalmi jelszavak lettek Westwood divatcikkeinek esztétikai hordozói, illetve ahogyan egy Atelier populaire nevű párizsi művészbrigád '68-as plakátjából a Sex Pistols *God Save The Queen*⁴ című kislemezének később ikonná váló borítója született: mindez talán a legképeletesebb példája annak, ahogyan az avantgárd beépül a tömegkultúrába, illetve ahogyan egy avantgárd ötletből tömegtermelési cikk, sokszorosított ikon válik (ld. Warhol) – immár az ötlet eredeti közegétől teljesen függetlenül magát, mégis annak bizonyos magvait tovább hordozva, képpé, azaz közhellyé alakítva azokat.

Ehhez látszólag hasonlóan, ám eltérő módon: a *történeti* avantgárd némely konkrét elvének, mottójának felbukkanása, illetve bizonyos önmagában álló képi (és gyakran képzelt) elemének megjelenése a hetvenes évek végének kísérleti zenei kultúrájában – illetve az azzal párhuzamosan fejlődő új hullámos popzenében – a kortárs avantgárd mozgalmaktól lényegében függetlenül történik, és nem gazdasági folyamatok eredményeképpen válik ikonná, hanem egy többé-kevésbé kész, kanonizált nyelvi és képi kód részeként (épp azért, mert a történeti avantgárdnak megvan már a *helye*) válik egy személy, egy csoport, vagy akár egy művészeti ter-

⁴ SEX PISTOLS: *God Save The Queen*. Virgin, 1977.

mék eszközévé. Például: függetlenül attól, hogy a dadaizmus az a történeti mozgalom, amellyel szituacionista gyökerei miatt a kísérleti újhullám a leginkább azonosulni tudott (hiszen a dada a „kizökentő” sokkperformansz őse), illetve függetlenül attól is, hogy a sheffieldi Cabaret Voltaire együttes számára, alakulásakor, jelenthetett valós ideológiai kapcsot a klasszikus dada, neve mégis maga a dadaista *közhely* (abból a szempontból is, hogy a zürichi Cabaret Voltaire a dadaisták közhelye volt). De erre példa – időben tovább távolodva a történeti avantgárdtól – a Bauhaus együttes neve, illetve az általa használt és a tömegkultúrában többnyire vele azonosított arc-ikon, amelyet bár Joost Schmidt 1923-as weimari Bauhaus-kiállításra készített plakátjának egy részletéből hasznosított újra, mégis: az esztétikumban való gyönyörködésen túl nélkülöz bármiféle konkrét kapcsolódási pontot a bauhaus ideológiájával és kultúrájával. A történeti avantgárd szimbólumainak saját korukra való kivetítése az újhullámos formációk nagy részénél kimerül az ipari kultúra okozta elidegenedésben, illetve a sokkstratégiában. Ebben a vonatkozásban persze tanulságos belegondolni a „dada” szó köznyelvi elhasználódásába is.

Az olasz futurizmussal sem teljesen más a helyzet (a mai közgondolkodásban ráadásul a szó jelentése némileg összeolvad a futurisztikuséval, egyéb tévhitokről nem is beszélve), ám ott az olyan egyedi vonások, mint a történeti mozgalom lokális jellege vagy a futurizmus kulturális hozadéka az olasz társadalomban, tovább bonyolítják a dolgot, illetve további jelentésrétegeket vonnak a terminusra. Példaként felidézhető az olasz újhullámos popzene meghatározó együttesének, a bolognai Confusional Quartetnek a *Guerra In Africa* című száma,⁵ amely Marinettinek az olasz büszkeséget éltető archív beszédének hangmintájával indul, amelyet a szerzeményben egy elektronikus loop szakít meg többször is. Itt maga a szöveg, illetve annak minősége, Marinetti jellegzetes hanglejtése válik *képpé*, amely anélkül hordoz jelentést és iróniát, hogy az előadó konkrétan „interpretálna”, illetve a zenén kívül bármit hozzátenne. Másfajta, ennél kevésbé rafinált példa a közhely felhasználására egy három évtizeddel későbbi válogatás-kiadvány, amely a milánói new wave egy szeletét dokumentálja (*Milano New Wave, 1980–1983*⁶). A borítón egy Giacomo Balla-kép látható, ám a kiadványon hallható zenekarok egyike sem kapcsolódik, még névleg sem, a futurizmushoz. Ez a válogatás már az egész mozgalommal (vagy inkább kulturális közeggel) azonosítja a futurizmus vélt esztétikáját, azt a fajta stílust, amely alapján a tömegkultúra kódja az olasz, azon belül is a milánói újhullámra asszociál. Az egyetlen konkrét kapocs a futurizmus egyik központja, Milano. De ki tudja, hogy az amerikai Futurisk együttes 1980-as, *The Sound Of Futurism*⁷ című minimalista, szintetizátoros, partizán körülmények között barkácsolt kislemeze mit jelentett pontosan? Hogy az együttes

⁵ CONFUSIONAL QUARTET: *Confusional Quartet*. Italian Records, 1980.

⁶ VA: *Milano New Wave, 1980–83*. Spittle, 2008.

⁷ FUTURISK: *The Sound Of Futurism*. Clark Humphrey Records, 1980.

tagjai ismerték-e a futurista elveket, az legalábbis kétséges, viszont az -izmus használata egy olyan mozgalmi tudatnak a jele, amely több szempontból is rávilágít azokra a történelmi szükségszerűségekre, amelyek egészen konkrét kapcsolódási pontokat jelentenek a klasszikus értelemben vett futurizmus és – mondjuk úgy – az újhullám között.

Egységes ideológiáról persze nem beszélhetünk az újhullámban, illetve a hetvenes évek kísérleti zenéjében, az industrialban sem. Ám egészen hasonló a közeg együttese közötti kapocs ahhoz, amilyen a futurizmus első három évében a mozgalomhoz csatlakozó avantgárd művészek között volt. Az volt a közös, ami ellenében meghatározták magukat. Az egyiknél az akadémiák művészete, a másiknál az iparosodott zenei fősodor, a lemezipar: az intézményesedett (pop)zene. Ahogy a maga intézményesedésével vált egységessé a futurizmus is, úgy az újhullám is: műfajok lettek belőle, punk, posztpunk, industrial, poszt-industrial, new wave, szintipop stb. Tegyük hozzá: a futurizmus által megálmodott és részben megalkotott totális művészet végül a háború utáni évtizedek egységes, főként az Egyesült Államokban termelt (filmet, zenét, divatot, közízlést stb. összeolvasztó) tömegkultúrájában teljesedett ki. Ez ellen az ipari valóság, illetve totális esztétika ellen lépett végül fel a posztindusztriális holocaust társadalmának korábban említett kultúrája.

A hetvenes évek második felében tömegesen jelentek meg a független, kísérleti zenéket, vagy csupán „házi készítésű” popzenéket megjelentető *független* kiadók (legalábbis a nyugati világban), amelyek bár gazdaságilag szorongatott helyzetben születtek, mégis: sejtekhez hasonlatos, kvázi-globális jelenlétük azt bizonyította, hogy megvan rájuk a kereslet, pontosabban azt, hogy tömegével születnek új zenekarok, amelyek minimális eszközök felhasználásával hozzák létre saját zenéjüket. Az új zene lételeme az alkotási folyamat ún. do it yourself (DIY) formája lett, azaz az ember „saját kezébe vette” a zenekészítést. Ez sok egyéb mellett (a leglátványosabban) a szintetizátor hangszereket (és zenekart) helyettesítő szerepében, azaz a zenész önmagát bárki mástól való függetlenítésében is megnyilvánult.⁸ Ennek egyszerre volt előzménye, illetve következett belőle logikusan, hogy a zene létrehozója egyre kevésbé volt képzett személy. Az industrial kultúra radikálisabb zenéinek és anti-zenéinek létrehozói, hasonlóan Luigi Russolóhoz, illetve az ő *Arte dei rumori*⁹ (A zajok művészete) című 1913-as írásában lefektetett futurista zajzenei elveihez, nem voltak „zenészek”, az általuk létrehozott művek pedig tudatosan vetették el a hagyományos dalstruktúrákat. Fontos itt ismét kiemelni: az avantgárd elemek, az „anti-zene”, a zaj megjelenése, a rock struktúráinak szétszedése és újra-összerakása nem a hetvenes évek második felében jelentek meg először a tömegkultúrában. Elég, ha egy jellemzően lokális műfajt, a hatvanas és hetvenes évek Németországának poszt-hippi, kísérleti és elektronikus, a brit zeneipar

⁸ vö. PUSKÁR KRISZTIÁN: Az üvöltő szintetizátor. = <http://www.quart.hu/cikk.php?id=4465>, 2009.

⁹ LUIGI RUSSOLO: *L'arte dei rumori*. Milano, Edizione Futurista di „Poesia”, 1916.

által krautrocknak nevezett kultúráját vesszük példának, amely felfedezte a szintetizátort, és nem elégedett meg a „rock and roll” nyújtotta zajjal¹⁰ – mégsem vált igazi mozgalommá, zenészei sokkal inkább izolált és úttörő alakok voltak. Ezzel szemben a hetvenes évek második felének *újhulláma* globális jelenség volt, *mozgalommá* vált. A szintetizátor már alapvető használati eszköz a számára. És így is normalizálódott azután, és alakult át különféle műfajokká, kvázi-intézményekké.

Egyáltalán nem számít egyedülálló jelenségnek (maga a kiadvány kifejezetten ismeretlen), épp ezért segít megérteni ennek az új globális közegnek a természetét: az olasz Rinf, a francia Die Form és a brit Portion Control 1984-ben egy közös, Free 1984 SectiOne című hétinch-es lemezt jelentetett meg a firenzei Industrie Discografiche Lacerba kiadónál. A lemezt egy 12 oldalas folyóirat/fanzine kísérte,¹¹ a lemezből először 900 darabot nyomtak, másodszor 500-at. A kiadó (és a 12 oldalas kiadvány) önmagát az 1913 januárja és 1915 májusa között Firenzében működő futurista kiadvány, a Lacerba nyomán nevezte el.

Kultúrtörténeti szükségszerűség, hogy az olasz újhullámban sokkal hangsúlyosabb szerepet kap a futurizmus, mint egyéb történeti avantgárd tendenciák, iskolák, közhelyek. Ezt a korábban hozott két típuspélda is mutatja (Confusional Quartet, Milano New Wave). A nyolcvanas évek közepén működő Lacerba zenei kiadó, illetve az itt tárgyalt kiadványában olvasható elméleti írások (legfőképp pedig Vittore Baroni korábban már idézett cikke, a *Geografia industriale*¹²) már egy olyan új évtizednek a szülöttei, amelyben az újhullámnak és a kísérleti zajzenének egészen körülhatárolható műfaji szabályrendszere jött létre – a közeg egy másik része pedig időközben ténylegesen, nem csupán viszonylagosan, a fősodorba is betört. 1984-ben a Cabaret Voltaire Sensoria című videóklipjének felére megvágott verzióját a világ legnépszerűbb popzenei csatornája, az MTV is játszotta. Vajon milyen jelentést hordoz egy tömegkulturális csatorna nézői számára egy név, amelyet, mint identitást, tíz évvel korábban választott magának egy totálisan más, ellenséges közegben néhány zenész? A Cabaret Voltaire 1984-re egy esztétikai értékkel bíró francia hangzattá válik, amelynek jelentése immár mellékes, simán „művészinek”, „bohémnek” hat, „olyan franciának”. Érdekes és tanulságos egyébként, hogy a new wave együtteseinek igen nagy hányada választott magának azokban az években francia nevet, illetve lemezeinek francia címet, *lényegében* indokolatlanul. Tehát épp a nyolcvanas évek középső harmada az, amelyben az ún. radikálisabb zenékből is iskolák lettek, és amelyben – egy idő után szinte parodisztikus módon – a korábban sokkoló, agresszív totalitárius esztétika szinte műfaji követelménnyé vált. Más kérdés, hogy a sokk ezzel ki is oltotta magát, illetve néhol ideológiai torzulásokhoz vezetett. Ezek a körülmények indokolták, hogy egy közeg kisebbségben lévő része kénytelen volt újból rátalálnia saját iden-

¹⁰ Jean Hervé Peron. In: *Krautrock: The Rebirth Of Germany*. BBC Four, 2009.

¹¹ *Free 1984 Sectione*. Industrie Discografiche Lacerba, Firenze, 1984.

¹² op. cit. BARONI.

titására, gyökereire, illetve – hol többé, hol kevésbé tudatosan – újból a többiek ellenében meghatározni magát. Így talán érthetőbb egy Industrie Discografiche Lacerba nevű független kiadó, illetve annak kiadványait kísérő elméleti írások jelenléte 1984-ben, Firenzében.

Másrészt a hetvenes évek új zajzenei kultúrája az, amely a többi újhullámos leágazáshoz képest a kezdetektől fogva jóval határozottabb elméleti háttérrel rendelkezik: a legtudatosabban fordul szembe a zenei hagyománnyal, illetve annak új megnyilvánulásával, a kommersz zeneiparral, illetve egészen konkrét avantgárd, illetve történeti avantgárd elveket gondol újra. A madridi Esplendor Geometrico együttes új környezetben teremti újra a futurista terminust, illetve egy új világra reflektál vele, amikor a saját identitását határozza meg Marinetti 1914-es, „Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica” című kiáltványa által.¹³ Ami pedig a tényleges elméleti háttérrel illeti: az úttörő jelentőségű olasz progresszív/avantgárd/újhullámos kiadó, a Cramps az Area (az olasz politikus avant/jazz/progrock vezető együttese, Demetrio Stratos zenekara) és a Skiantos (az „olasz Devo”) lemezei mellett már 1978-ban kiad egy hétlemezes antológiát Futura: Poesia Sonora¹⁴ címmel a század eleji zajzene és hangköltészet archív felvételeivel. De amikor a nyolcvanas évek elején, Firenzében, az Industrie Discografiche Lacerba a futurista Lacerba nevét teszi fel, az mégis a saját hang (és az „igazi” műfaj) kereséséről szól, méghozzá ismét kisebbségi pozícióban, immár egy műfajon belül határolódva el annak kommersz és tömeges vonalától.

Tehát korántsem egyedülálló, hogy a Free 1984 SectiOne kiadványon egy olasz, egy angol és egy francia zenekar szerepel (magát a firenzei kiadványt pedig a belga Play It Again, Sam kiadó terjeszti Európában). Egy decentralizált, (kvázi) globális közeg igen jellegzetes terméke ez a lemez, egy olyan közegé, amelynek a nagyüzemi rockzenével ellentétben elsősorban nem (ipari) központjai vannak, hanem történései Európa és a nyugati világ periferiáin jönnek létre (gyakran külvárosokban, provinciális környezetben), pontosabban ott is: a kiinduló gócpontokkal párhuzamosan hozva létre új és új lokális színtereket, mikroiparokat (ezt a közeget nevezik el negyed századdal később minimal wave-nek.¹⁵ Mert végső soron az új zene gyökerei is azokba a (zene)ipari központokba vezetnek, ahol a popzene fejlettségéből adódóan hamarabb jött létre ellenreakcióként az anti-zene is. Így a Throbbing Gristle is természetesen Nagy-Britanniában született. Mire azonban az Industrie Discografiche Lacerba kiadó létrejön, a Throbbing Gristle már nem létezik, illetve immár egy műfaj hagyományának, egy kiépült európai hálózatnak a kanonizált úttörője.

Luigi Russolo „zajművészete” egészen stabil viszonyítási, illetve kiindulási pont az industrial és a zajzene elméletében, kezdetektől fogva – Olaszországban meg

¹³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. 1914.

¹⁴ VA: *Futura: Poesia Sonora*. Cramps Records, 1978.

¹⁵ vö. PUSKÁR KRISZTIÁN: Szintikronikák. = <http://www.quart.hu/cikk.php?id=4707>, 2010.

főleg. Inkább persze hivatkozási pont, mint bármi egyéb, többek között azért is, mert kevés konkrét és eredeti hangzó dokumentum maradt fenn a futurista zenéből. Ugyanakkor a két kultúra között perspektíva-váltás zajlik le (egészen konkrétan a huszadik század maga zajlik le), amelynek következtében az industrial épp az ellenkező oldalról szemléli mindazt, amit a futuristák kvázi-mozgalomként először megélték és vizionáltak. Lényegében ezt a száznolcvan fokos szemlélet-váltást nevezi Baroni „apokaliptikus cinizmusnak”.¹⁶

Míg a futurizmus a pozitívizmus csúcsa, addig az industrial a társadalom rossz lelkiismerete. A futurizmus pozitív jövőképét hetven évvel később a jövőbe vetett hit megszűnése váltotta fel, a futuristák ünnepezték, az industrialnak lételeme és eszköze volt a zaj. A futurizmus az egyén kiiktatásával akarta a művészet és a valóság közötti határvonalat elmosni, illetve a totális művészetet létrehozni. Az industrial kultúra az iparosított esztétika ellenében jött létre, ez ellen használta fel annak szimbólumait, illetve valódi és radikális személytelenségét: a tömegkultúra ellen annak (mellék)termékeit (illetve annak melléktermékeként).¹⁷ Épp ezért jelenik meg ismét a tiszta zaj mint esztétikai érték a poszt-indusztriális társadalom kultúrájában, illetve zenéjében. Russolo létrehozta, az industrial pedig globálisan tette a zene alapegységévé az önmagában álló konstans robajt. A futurizmus, illetve Russolo kifejezetten ellene volt, hogy zajokat reprodukáló gépeit klasszikus zenestruktúrákba ágyazzák, dekorációként használják – hetven évvel később a radikális zajzenék ismét meg akarták a zajt fosztani attól a dalstruktúrától, amellyel a korábbi évtizedek felruházták. Másrészt: Russolo mellett Balilla Pratella képzett zenész volt, így a hagyománnyal némileg organikusabb kölcsönhatásban valósította meg a futurista zenét. Ezzel – fél évszázaddal később – párhuzamosan: a fősodorral való folytonos összefonódás révén az industrial zene zajai is kiegészítő, esztétikai elemekké váltak ismét, hol dal-, hol pedig táncstruktúrákban. Azaz miután megszabadultak az őket kitermelő struktúráktól, belesimultak az őket követőkbe, amelyeket részben ők teremtettek újra. A legkézenfekvőbb ismét a Throbbing Gristle példája mint modell, amely élő performanszként működött: kép, hang és akció fúziója volt, ám – nem kevésbé történelmi jelentőségű – kiadványai szükségképpen jelentek meg azután mégis jóval letisztultabb, lineárisabb kompozíciókkal.

¹⁶ op. cit. BARONI.

¹⁷ Ironikus és tudatos lépés ebben a közegben a Kraftwerké, amelynek úgy sikerül saját, izolált „krautrock” közegéből a világ legsikeresebb német zenekarává válnia, hogy levágatja a hosszú haját és *musikarbeiter*-ré, azaz „zenekészítő munkássá” válik. Hasonlót tesz, de már részben a Kraftwerk által útjára indított kordivatnak megfelelően, a nyolcvanas évek közepén Maurizio Dami, aki Alexander Robotnick néven hoz létre elektronikus zenét. Az ő internetes MySpace-oldalán (<http://www.myspace.com/alexanderrobotnick>) olvasható mottója akár a futurista szlogen is lehetne: *The Artist Is Nothing, His/Her Work Is Everything*.

A futurizmus érzékszerveket fuzionáló totális művészete tehát a posztindusztriális társadalom kevésbé idealisztikus valósága lett, amelynek kultúrájában egységet alkot a kép, a hang, a szöveg, az asszociáció, a melléktermék, az információ. Luigi Russolo *nem zenészként* lefektetett zajzenei elvei és az önmagát a művészeti hagyománytól függetlenítő futurista retorika, valamint maga a totális, az élet minden területére kiterjedő, az étellel összefonódó művészet utópiája a huszadik század második felének információs társadalmában, mégha más utakon is, de megvalósult. Az újhullámos zene egyik legfontosabb eredménye, hogy benne a zenész (aki nem feltétlenül zenész) a maga kezébe veszi az irányítást, és empirikus úton alkot. Ez technikai kérdéssé is válik, hiszen gyakran meglevő dalstruktúrák új eszközökkel való újrateremtését jelenti (pl. szintetizátorral és dobgéppel), másrészt – radikálisabb formában – a valóság újrateremtését (anti)zenei/média-művészeti performanszokkal, még hozzá tudatosan elmosva a határt művészet és élet között. A hetvenes évek második felében válik tehát *globális* jelenséggé a független és empirikus úton történő zenekészítés, azaz a hagyománnyal (a zenei fősodorral) való globális szakítás. Ez egyrészt *ellenkultúrát* hozott létre, másrészt azonban annak felismerését is jelentette, hogy „minden ember művész”. A hagyománnyal való szakítás a futurizmusban elsősorban retorika: a futuristák jól ismerték azt a kultúrát, amelyet elvetettek. Mire azonban az újhullám létrejött, ténylegesen megvalósult az – még hozzá nem egyének, hanem egy egész kultúra szintjén –, hogy aki létrehozza a *művészetet*, az idegen annak elitközegétől, illetve nem művészetként tekint saját alkotására. Vagy ha igen, akkor inkább annak köznyelvi értelmében, azaz bizonyos művészetelméleti kérdések meg sem fogalmazódnak benne. Olyan tényleges közegről van szó, amely számára nem magától értetődő saját ellenkultúrájának történeti hagyománya.

Ugyanakkor az információs társadalomban a történeti művészet elvei képekké, közhelyekké, egy manifesztum betűtípusa pusztá esztétikumká is válik. Szintén Baroni¹⁸ hozza fel példának a kultúra folyamatos újrahasznosításáról szóló érvelésében, hogy a popzene állandó reciklálása közepette a fiatalok egyszer csak találkoznak a tankönyvekben az avantgárddal, és „lenyúlják” maguknak, mert újdonságot jelent számukra. És mi lehetne kézenfekvőbb ellenkulturális eszköz a futurizmusnál, amely kanonizált és irányított félreértelmezése révén mindig is torzszülöttnek számított a jólfésültebb (vagy egyértelműbb) avantgárd mozgalmak között, és amelynek jelentőségére még manapság is hajlamosak magyarázkodva utalni azok, akik utalnak.

Az információ legitimációja (vagyis hogy az információt működési elvei alapján kezelik, az önkényes akadémiai rangsorolástól és minősítéstől megfosztva, attól

¹⁸ op. cit. BARONI.

függetlenül) nem véletlenül kezdődött el a hatvanas és a hetvenes években (nem mellesleg az információs társadalom tudománya, a szemiotika, illetve annak saját legitimizációjáért folytatott harca által is), ám valódi információs társadalomról csak harminc évvel később, az ezredfordulón beszélhetünk igazán. Az internet globálissá és mindennaposná, illetve elsődleges információforrássá válása, továbbá *web 2*-vé fejlődése tovább bonyolítja a közhely fogalmát, még nyitottabbá teszi az általunk tárgyalt kérdéseket, és minden korábbinál gyorsabbá és viszonylagosabbá teszi magát az információt is.

Kiindulási pont lehet e tekintetben az az inkább *valós*, mint *tényleges* helyzet (azaz az információ felgyorsulásából fakadó, valós helyzeten alapuló illúzió), hogy az utóbbi tíz évben, ha csak a „szűk értelemben” vett történeti popzenét vesszük, annak archívuma (vagy pszeudo-archívuma) gyakorlatilag hozzáférhető bárki számára az interneten. Ráadásul nem egy központi, irányított műveletnek a következtében (azaz nem a zene létrehozója, illetve annak terjesztője akaratából, illetve nem egy *tényleges*, egy helyen központosuló archívumban), hanem úgy, hogy bárki meg tud osztani bárkivel bármit: képes eredeti vagy már reprodukált hanganyagokat újból reprodukálni, illetve megosztani, mindezt otthoni körülmények között. Természetesen akkor, ha elsajátítja a rendszer felépítését, logikáját.

Egészen konkrét példákkal szemléltethetők azok a kihívások, amelyekkel a futurizmus az internet információs kultúrájában szembesül. A hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján bekövetkezett függetlenszenei robbanásnak egyre bővülő zenei archívuma minden korábbinál hatékonyabban leköveszhető online. Töménytelen mennyiségű blog keletkezett abból a célból, hogy a valaha egy-két évig létező zenei/művészi formációk akár egyetlen, néhány száz példányban kinyomott lemezeit digitalizálja és bárki számára elérhetővé tegye. Ezeket a blogokat az esetek többségében független egyének működtetik. A mi szempontunkból mindez nyilván a rendkívül ritka kiadványok újkori, digitális sokszorosítása miatt releváns: a huszonegyedik század digitális kultúrája a nem feltétlenül kanonizált művek (szövegek) számára jelent új platformot, vagy legalábbis számukra *sem kevésbé*. Az internet archiváló és kommunikációs funkciója az, amely a futurizmus megismerése szempontjából a legfontosabb lehet, ugyanakkor a futurizmus identitása itt több szempontból is veszélybe kerül. Ugyanis a futurizmusból (névlegesen vagy *ténylegesen*) merítő újhullámmal ellentétben a futurizmus eredeti művei egy másik ipari korszak termékei. A futurista zene fellelhető eredeti felvételei elenyészőek és ritkák – jellemző, hogy (a hetvenes évek avant/progresszív kultúrájával ellentétben) a nyolcvanas évek *poszt*-industrial kultúrája által (általában a dada felvételekkel közösen) megjelentetett futurista zenék/antológiák pontatlanok és/vagy nem eredeti felvételeket tartalmaznak, vagy ami a legrosszabb: új felvételeket tüntetnek fel eredetiként, pontatlanul. Ráadásul az ehhez hasonló újrakiadásokból és/vagy antológiákból nincsen sokféle, így egy pontatlan összeállítás reprodukált digitális/online információként állandósulva még inkább válik egy korszak közhelyévé.

Maga az információ is, mint „test”, relatívvá válik. Egy 2008 januárjában történt internetes (pszeudo)partizánakció is ezt a helyzetet használta ki,¹⁹ amikor is egy csoport két közleményt jelentetett meg blogján, ezekben azt állította, hogy az azt megelőző években számtalan zenét töltött le internetre kerülése után nem sokkal, majd minimálisan módosította a zenék tartalmát, és úgy töltötte vissza a netre, s tette elérhetővé azokat ugyanazon a néven. Valószínűleg egyszerű átverésről volt szó (hiszen konkrét példák nem támasztották alá az állításokat, illetve a csoport nem is tagadta, hogy provokál), ám a helyzet sok egyéb mellett azt is szemléltette, hogy általánosságban leszoktunk az információ kritikai befogadásáról, elfogadjuk azt olyannak, ahogyan megkapjuk, vagyis kiszolgáltatjuk magunkat e közlés kizárólagos tartalmának. Ez az információra, a műre mint szövegre (textusra) és a metaszövegre, azok valós információtartalmára. egyaránt vonatkozik.

Miközben tehát a „művészeti termékek” önmagukban, kommentárok nélkül férhetők hozzá végtelen mennyiségben online, addig épp ennyire határtalan a metaszövegek jelenléte is, tőlük függetlenül. A futurizmus számára – amely egészen konkrét irányelvekkel és programokkal rendelkezett, továbbá történeti jellegéből adódóan a jelennel való közvetlen kapcsolata már megszakadt – a kritikai olvasat nélküli metaszöveg ebben az esetben a közhelyesedés felgyorsulását jelentheti.

Jól szemlélteti ezt a folyamatot a legelterjedtebb internetes enciklopédia, a Wikipedia. Az egyre több nyelven elérhető online lexikont a felhasználók szerkesztik, épp ezért megbízhatósága egyrészt folyamatos bírálat tárgya, másrészt azonban folytonos korrekcióra ad lehetőséget. Gyakorlatban a Wikipedia párhuzamosan ad lehetőséget a pontatlanságok kiküszöbölésére, illetve stabilizálja is a közhelyet, amennyiben megszűnik a kritikai olvasata.

A korábban már említett minimal wave jelen cikk írásakor igen rövid Wikipedia-oldalán²⁰ például a műfaj jellegzetességei között szerepel az a megállapítás, hogy a színtér zenészeire az avantgárd mozgalmak, elsősorban pedig a futurizmus és a konstruktívizmus volt hatással. A futurizmus hiperhivatkozása a futurizmus saját Wikipedia-oldalára mutat, ahol nyelvtől függően más és más mértékben olvashatunk róla (a magyar nyelvű Wikipedia-szócikket érdemes elkerülni).

A minimal wave esetében egyébként – mint ahogy arról már korábban szó volt – egyáltalán nem beszélhetünk egységes mozgalomról, sőt, maga a kifejezés is huszonegyedik századi, egy New York-i kiadó nevéből ered, amely csupán egy kor és egy globális közeg példányszámú független lemezeit kutatta fel és adta ki (az imént említett Wikipedia-szócikk is lényegében a kiadó oldaláról kimásolt szöveg). Ebből adódik, hogy sem az ún. minimal wave-nél, sem az industrial vagy

¹⁹ vö. RÓNAI ANDRÁS: Az önkifejezés, az ipar és az emberek: etikai viták a letöltésről. In: BATTÁ BAR-NABÁS (Szerk.): *Médiium, hang, esztétika – Zeneiség a mediális technológiák korában*. Univ, Szeged, 2009.

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Minimal_Wave

az újhullám esetében egyáltalán nem beszélhetünk elméleti szinten általános futurista hatásról (talán csak Luigi Russolónak és zajkeltő építményeinek a zajzenében betöltött alapító szerepéről, amely többé-kevésbé kanonizálódott). A futurizmus közhelye tehát új kánonná alakul, ha mellőzzük a metaszövegek kritikai olvasatát. Az olvasat azonban nem szubjektív értelmezést jelent (mint ahogy a köznyelvben a „kritika” kifejezést is használják, helytelenül), hanem működésének, felépítésének, struktúrájának és hatásmechanizmusának objektív felismeréséről és értékeléséről. Az információs társadalomban azonban a metaszövegeket (a kommentárokat) is ugyanolyan olvasatnak szükséges alávetni, mint az eredeti, művészeti textusokat. Az elv nem új, viszont soha ennyi metaszöveggel nem szembesültünk. A folyamat pedig nem fordul meg.

A futurizmus totális és százféle manifesztum által újra és újra megideologizált kultúrája körül bizonyos szempontból épp száz év alatt fordult meg a világ. Míg a huszadik század tömegkultúrái, valamint azok ellenhatásaként létrejövő anti-kultúrái mind a futurizmus totális (és központosított) utópiájának (életmód-szemléletének és ideológiájának) ilyen-olyan leágazásai, illetve a valóság által normalizált formái, addig a kétezres évek információs társadalmának egyénei (még ha némileg illuzórikus módon is) ennek másik végpontját valósították meg, és ennek során decentralizált módon jön létre és osztódik meg információ vagy művészet; más szóval a felhasználó egyén mikrokultusza jött létre a totális kultúra új ellenpontjaként, vagy kevésbé idealisztikusan: annak új ciklusának kezdeteként.

A futurista centenáriumi 2009-ben még mindig inkább azt jelenti, hogy nyomtatásban jelennek meg futurista gyűjtemények és albumok, amelyeknek azonban épp alapvető fizikai tulajdonságaik határozzák be dokumentációs szerepüket és jelentőségüket, és lényegében inkább kiállítási tárgyként működnek. Pedig a futurizmus számára *elsősorban* archiválási lehetőségeket nyújt az internet, ennek ellenére az eredeti futurista dokumentumok (művek és elméleti szövegek – információs szempontból nincs köztük különbség) online alul vannak reprezentálva. A futurista kiáltványok többnyire szubjektív szelekciók alapján, hiányos, olykor félbehagyott és kezdetleges gyűjtemények formájában jelennek meg; eredeti hanganyagok a már korábban említett módon terjednek, kevés van belőlük, és nem is lesz több, a korábbi évtizedekben kiadott pontatlan válogatáslemezek gyakran félreértéseket szülnek.

Vannak azonban új kezdeményezések is. Pro Firenze Futurista címmel például digitális archívumot tervez létrehozni a Biblioteca del Kuntshistorisches Insitut in Florenz a Biblioteca Marucellianával együttműködésben. Ez a digitális gyűjtemény alapvetően a firenzei futurizmusra koncentrál, gerincét a L'Italia Futurista folyóirat 1916 és 1918 közötti 51 száma adja, mindezt folyamatosan bővítenék to-

vábbi dokumentumokkal, fotókkal, levelezésekkel, rajzokkal, filmekkel, valamint hangdokumentációval oly módon, hogy az további kutatások kiindulópontja is lehessen. Az archívum bárki számára hozzáférhető lesz. A cikk írásakor az oldal még nem hozzáférhető.

Az utóbbi évtizedek ipari mennyiségben termelt művészeti produktumainak spontán módon történő, illetve öngeneráló online archiválásával ellentétben a futurizmus archiválásának némileg irányítottabb módon, azaz már létező archívumok digitalizálása által kell megtörténnie. Ez azért rendkívül fontos, hogy a futurizmus ne közhelyként, illetve ne *csak* a popkultúra közhelyeként, hanem annak alternatívájaként valódi dokumentumok és szabadon áramló információ formájában legyen hozzáférhető, jelentsen alternatívát, illetve hasson vissza a futurizmusról alkotott vulgarizált képre.