

Havadi Gergő

Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben

*A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja
az ötvenes és a hatvanas években¹*

1. BEVEZETÉS

A jazz² egyik specifikus jellemzőjének tűnhet az, hogy nincsen direkt politikai jelentésértéke.³ A jazz ugyanis nem váltott ki forradalmat,⁴ a jazz világában nem találhatunk nyilvánvaló politikai ellenállást, hiszen sokkal inkább a rockzenében fejeztek ki egyértelmű politikai üzenetet, például a fennálló rendszer elleni tiltakozás formájában.⁵ Gyakran mondják a jazz-zenészek is magukról, hogy semmi többet nem tesznek, mint egyszerűen csak játszanak. De ez ter-

¹ Jelen tanulmány a *Korall* folyóirat 39. számában megjelent cikk (Havadi 2010) bővített változata.

² A szövegben a jazz angol írásmódját használom, követve a jazzszakirodalomban és a szcénában bevett formát – például a beat és a rock szavakat sem írják magyarosan, ennek ellenére a rendszerváltásig a hivatalos szövegekben és a sajtóban gyakran magyarosítva használták.

³ Mi a jazz? A hatvanas évektől idehaza is egyre több szerző tette fel ezt a kérdést leginkább ismeretterjesztő tanulmányok, cikkek formájában (például: Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1963–1964, 1965, 1982.). „A jazz improvizáló afro-amerikai népzene (blues) és a komponált harmonikus európai zene ötvöződése” – jellemezte így a műfajt Pernye András 1964-ben (1964: 18–21). Önálló művészeti ág vagy „csak” egy zenei stílus a jazz? A hatvanas években többek közt erről indult polémia a klasszikus és a jazz-zenével foglalkozók körében (Nagy 1962; Pernye 1962; Gonda 1965).

⁴ A hatvanas évektől kezdve már nálunk is megjelenhettek olyan írások, amelyekben a modern jazzt egyfajta zenei forradalomként ábrázták (Finkelstein 1961; Pernye 1962). Utóbbi szerző cikkében az egységes zenei világnyelv kultúrforradalmaként értelmezte a modern jazzt, aminek a kibontakozását nem gátolhatják meg sem adminisztratív eszközök, sem pedig a „tudós komponisták” lenéző attitűdje. A jazz forradalmi értelmezését a szocialista kultúrpolitika a marxista ideológiának megfelelően félrefordította, és a feketék emancipációs küzdelmeit a munkásosztály internacionalista harcaként állította be (vö. Finkelstein 1961).

⁵ Ezek a klisék a műfaj városi, urbánus kultúrájához, a chicagói városszociológiai iskola megfigyeléseihez vezethetőek vissza. A jazz a századfordulón a különböző kultúrákat egybeolvasztó amerikai metropoliszokban született, ahol az egyes kultúrák összekeveredhettek csakúgy, mint az egyes társadalmi rétegek. A húszas években Európában is elterjedő klasszikus jazz inkább a multikulturális zenei élet nagyvárosi integrációjaként, sem mint a feketék szegregációjának és emancipációs küzdelmének jeleként fogható fel. Utóbbit sokkal inkább a negyvenes évektől kezdődő modern jazzművészet és az azt játszó afroamerikai jazzisták képviselik (Jost 1974, 2003).

mészetesen nem ilyen egyszerű kérdés, hiszen ellenérvként felhozható a *jazz mítosza*, amely úgy írja le a jazzt mint a szabadság zenéjét, egy demokratikus értékeken és szocialisztikus eszméken alapuló beállítódást.⁶ Ebből következőleg a jazz néhány politikai és társadalmi vetülete evidensnek tekinthető.

A jazz látszólagos politikamentes távolságtartására azonban a hidegháború idején a nyugati és a keleti hatalmak által egyaránt (fel)használt politikai fegyverként is tekinthetünk.⁷ Ez a jelenség általában kétféle módon érvényesült: egyrészt a jazz-zenészek utaztatása nyomán (megszervezték és szponzorálták a turnéjaikat), másrészt pedig a rádióadások segítségével. A második világháború alatt, az amerikai politikai vezetés hamar felismerte, hogy a jazz-előadások Európában milyen népszerűek a fiatalok körében. A hidegháborús korszak kezdetével az amerikai politikusok tudatosan kezdték politikai céljaik megvalósítása érdekében felhasználni a jazz mozgósító erejét. Ezért szponzorálták például a zenészek és az együttesek turnéit, nemcsak a keleti blokk országaiba, hanem mindenhova, ahol azt az amerikai érdekek megkívánták. Penny von Eschen amerikai történész tanulmányaiban pontosan ábrázolta, hogy az USA-kormányok külügyi politikája milyen nagy hangsúlyt fektetett a személyes szabadság eszméjének terjesztésére a keleti blokk országaiban. Elsősorban azért, hogy ellenpontként állítsa azt a szocialista állam ideológiájával és uralmával szemben (Von Eschen 2004).

2. JAZZBEN UTAZÓ NAGYKÖVETEK

Dwight D. Eisenhower elnöksége (1953–1961) alatt, 1956-tól, Dizzy Gillespie⁸ és big bandje közel-keleti turnéjával kezdve módszeresen külföldre⁹ vezényeltek, kultúrháborús misszióba küldtek számos amerikai jazz-zenekart, hogy ily módon népszerűsítsék az amerikai életmódot, amivel pozitívabb fényben tüntethették fel szabadként aposztrofált országukat, ellensúlyozva a széles körben kritizált faji megkülönböztetést. A „jazz nagykövetei program” egészen 1978-ig folytatódott. Az Egyesült Államokat olyan nevekkel propagálták, mint Dizzy

⁶ Jonathan Bakan (2009) kanadai jazztörténész a harmincas-negyvenes évek swingzenéjét és identitását a harlemi radikális, kommunisztikus baloldali mozgalmakhoz, a világgazdasági válság hatására kibontakozó *Popular Front* tevékenységéhez kapcsolja.

⁷ A Szovjetunióban a harmincas-negyvenes években élte virágkorát a műfaj, aminek a hidegháborús sztálini politika vetett gyorsan véget. Hruscsov hatalomra kerülésével azonban az ötvenes évek végétől újra reneszánszát élte a jazz, és a propaganda az Egyesült Államokban elnyomott szegény munkásosztály népzenejeként ismerte fel, és állította azt saját szolgálatába. Ennek mint hivatkozási alapnak később kulcsszerepe lett a magyar jazz legalizálásában is. Lásd erről bővebben Finkelstein (1961).

⁸ John Birks „Dizzy” Gillespie (1917–1993) jazztrombitás, zenekarvezető, énekes és zeneszerző maga is a „jazz nagykövetei”-nek nevezte a turnézó zenekart.

⁹ Távoll-Keletre és Délkelet-Ázsiába, Szovjetunióba, Kelet-Európába, Dél-Amerikába és Afrikába.

Gillespie, Benny Goodman,¹⁰ Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald vagy Louis Armstrong.¹¹ Von Eschen (2004) számos zenésznarratíván keresztül ábrázolta, hogy olykor mekkora feszültség támadt az amerikai kormány szándéka és aközött, amit a jazz-zenészek kívántak a turnékon megvalósítani. A szerző történeti interjúk segítségével, olykor ironikusan jegyzi meg, mekkora álszentség volt e kezdeményezések mélyén. Amíg a zenészeknek alá kellett vetniük magukat otthon a „Jim Crow”-féle törvényeknek,¹² addig külföldön ennek szöges ellentétét, a faji egyenlőség képét kellett közvetíteniük. Az európai kiküldetés biztos megélhetést, és ami fontosabb, egyfajta felszabadító menekülési útvonalat is jelentett a színes bőrű és Amerikában gyakran mellőzött jazzistáknak.¹³ Annak ellenére, hogy Von Eschen nem jazztudós, munkája fontos leírása annak, hogy az amerikai adminisztráció hogyan próbálta felhasználni a jazzt a hidegháborúban saját politikai céljaira. Am a történész végső konklúziója, hogy a jazz közönsége sohasem zavarodott ettől össze és nem keverte össze a jazz szeretetét az amerikai tömegkultúráéval.

Az USA Külügyminisztériuma a jazz népszerűsítésére rádióállomásokat hozott létre, amelyek adásai foghatók voltak a világ szocialista felében is. Természetesen ezeken nem csak jazzt sugároztak. A katonai rádiók (mint az AFN¹⁴ vagy a BBC) spontán és váratlan sikere már a második világháború alatt bebizonyította, mennyire fontos a szerepük a propagandában. Az ötvenes évektől az amerikai kormányok az emigráns kelet-európai szervezeteket technikával és kulturális anyagokkal, főként lemezekkel látták el, különösen a rádióállomásokat. Kiemelten támogatták az Amerika Hangja (Voice of America) műsorait, a Szabad Európa Rádiót (SZER) és a Szabadság Rádiót (Liberty Radio), hogy elérhessék egész Kelet-Európát az adásaikkal. Willis Conover, az Amerika Hangja adásainak műsorvezetője különösen nagy hatással volt a

¹⁰ Benny Goodman, aki felelősséget érzett a zenei szabadságért és a feketék egyenjogúságáért, hazaküldte az olyan zenészeket, akik nem akarták a régi vonalat képviselni és játszani, hanem modernizálni próbálták azt (Ritter 2008).

¹¹ Többen – például John Genari amerikai jazztörténész – ide sorolják Dave Brubbecket is. Ezek a támogatott jazz-zenészek világhírnévre tettek szert, óriási tömegek előtt adtak koncerteket, a tömegekhez szóltak, és az amerikai tömegkultúrát jelenítették meg. Magyarországon monumentális jazzkoncertet először 1965-ben rendeztek, amikor Louis Armstrongot telt ház fogadta a Népstadionban.

¹² A „Jim Crow”-törvények 1876 és 1965 között voltak érvényben az Egyesült Államokban. Azokat az állami és helyi törvényeket nevezték így, amelyek a köztereken és középületekben érvényes faji megkülönböztetésekről rendelkeztek. Ezekre a törvényekre hivatkozva a feketék sokkal korlátozottabb orvosi ellátásban, oktatásban részesülhettek mint a fehérek, és csak kijelölt lakóövezetekbe költözhettek szabadon.

¹³ Ennek az álarcnak és az azt viselő klasszikus jazzsztár-előadóinak egyfajta kritikájaként jelent meg a free jazz, amely egyre inkább az avantgárd művészetekhez közeledett (Hersch 1995).

¹⁴ Az Amerikai Katonai Rádióadó-rendszer (American Forces Network, AFN) gyökerei 1942. május 26-ig nyúlnak vissza, amikor is az Amerikai Hadügyminisztérium létrehozta az első katonai rádiót (Armed Forces Radio Service, AFRS), amely az egész európai kontinensen fogható volt.

keleti blokk jazzkultúrájára. Penny von Eschen (2004) bemutatta a konfliktusokat az amerikai kultúrában használatos „igazi jazz” és ennek a propagandisztikus jelentése között. Miközben ezek az adások híresek voltak a világ minden táján, addig Willis Conover műsorát letiltották az Államokban, amit nehezen lehet összeegyeztetni az amerikai kormányok által propagált egyenlőségi és demokratikus jogokkal.

A magyar jazz történetével foglalkozó munkák ellenben nem tárgyalják behatóan a műfaj társadalommal, valamint a politikával való kapcsolatát, és jóval a rendszerváltás után sem tudni a diszkográfiák gyűjtésén kívül előremutató, a közelmúltat feldolgozó, azzal szembenező interdiszciplináris kutatásokról. A magyar jazz zenetörténeti körüljárásával elsőként Simon Géza Gábor próbálkozott (1999), de a jazzszerzeményekre és a zenészek élménytörténeteire fókuszáló eklektikus gyűjtőmunka adós maradt a magyar jazz történetének szisztematikus feldolgozásával. Jellemző módon a rendszerváltás után csupán egy átfogó tudományos igényű munka született a témában, ám ez sem hozott sok újdonságot a korábbiakhoz képest (Gonda 2004). Gonda János ugyanis nem foglalkozik mélyebben a magyar jazz társadalmi és politikai aspektusainak elemzésével – igaz, ez nem is tartozik a muzikológus kompetenciájába.

A magyarországi szocialista időszakot kutató történészek gyakran jellemzik a politikai elveket önkényesként és rendszer nélküliként, a pártutasítások végrehajtását pedig esetlegesként, amelyeket a funkcionáriusok egyéni (lokális hatalmi) érdekei nagyban befolyásoltak (vö. Kenyeres 2002; Horváth 2006; Csatári 2007). E szempontokat is vizsgálva tanulmányomban a hivatalos könyvnyüzenei politika jazzel szembeni következetlenségére és gyanakvására is hozok példákat, de egyben cáfolni kívánom azt az elképzelést, amely szerint 1957 után lanyhult volna az ellenőrzés a kultúra területén, sőt ez bizonyos értelemben szigorúbbá, tudatosabbá vált. Tanulmányommal (és még korántsem teljes kutatásaimmal) az a célom, hogy a jazz és a politika kapcsolatára, mint a hazai szakirodalomban a mai napig csak alig érintett kutatási problémára reflektáljak, és leírjam a magyar jazz fejlődési útját az 1945 utáni társadalmi és politikai rendszerekben – jelen esetben a pártállami diktatúra korszakában.

3. ELŐZMÉNYEK: A MAGYAR JAZZ RÖVID TÖRTÉNETE 1950-IG

Zenetörténeti közhely, hogy az első magyar jazz-zenekarok – követve az európai zenei trendet – a húszas években jelentek meg, majd a harmincas években divatba jött amerikai mintájú, leginkább a polgárság és a művészvilág által látogatott pesti mulatókban, lokálokban és bárókban találtak otthonra. Az első jazzel foglalkozó ismeretterjesztő kiadványok is ekkor láttak napvilágot.¹⁵ A dzsentimentalitást tükröző tömegkultúrában ekkoriban még a cigányzeneivel kísért magyar nóta és az operett járt az élen, s ha nem is zárkózott fel

¹⁵ Elsőként 1928-ban Molnár Antal *Jazzband* című munkája.

melléjük, de gyorsan elterjedt a jazz is – a húszas évek technikai találmányainak, a rádióknak és a gramofonnak köszönhetően. Azonban a negyvenes évek végéig, az ötvenes évek elejéig nem létezett önálló műfajként, stílusában eklektikus és bizonyos fokig epigon, azaz az amerikai szerzemények professzionális adaptálásával jellemezhető; a zenekarok – magyarosított szövegekkel – sokszor egy az egyben átvették az amerikai jazzfelvételeket. Keveredett benne az akkori modern tánczene (foxtrott, onestep, charleston, tangó és swing) és a szalonzene. A jazzes tánczene (*jazz-like*) különösen népszerű előadásmódja lett a dizőz¹⁶ és az öt kísérő, olykor a húsz főt is meghaladó zenekar (big band).

A második világháború kitörése a magyar jazzéletre közvetlenül nem gyakorolt lényeges hatást, már csak azért sem, mert a német nemzetiszocialista propaganda 1933-ban ugyan betiltotta a jazzt, de ezt az utasítást nem, vagy csak részlegesen hajtották végre: jellemzően a jazzszámok szövegét átírták, és az így „elnémetesített” angol és amerikai swingszámokat a német katonai rádiók folyamatosan játszották (Simon 2006). Hitler hatalomra kerülésével megszüntette ugyan a jazzoktatást Németországban, de az átideologizált lemezek a háború kitöréséig megjelenhettek.¹⁷ Magyarországon csak 1944-ben, a nyilasok hatalomra kerülése, a zsidóüldözések és a háborús pusztítások miatt hallgatt el a jazz átmenetileg.

A második világháborút követően, az 1945 és 1949 közötti rövid átmeneti időszakot a magyar jazztörténeti munkák *aranykorként* interpretálják, amely zeneileg kontinuos a harmincas évek magyar jazzéletével. Ez annak is köszönhető, hogy ekkor még nem vált szét a klasszikus jazz és a tánczene, valamint a jazzes előadásmódot még nem korlátozták adminisztratív eszközökkel. A szórakozásban hódított az amerikai kultúra, óriási népszerűségnek örvendtek a dizőzök, a big bandek és a jellemzően swinget játszó jazz-zenekarok.¹⁸ Ám mielőtt a modern jazz megjelenhetett volna hazánkban, a kommunista párt kikiktatta a jazzt a játszható zenék közül. A hanglemezyártást és a szórakoztatóipart államosították, és csak néhány kivételezett zenész és zenekar számára biztosították a nyilvános fellépési lehetőségeket. Ilyen volt például a Martiny Lajos vezette *Magyar Rádió Tánczenekara* vagy Tabányi Mihály együttese.

Mindennek ellenére a diktatúra legszigorúbb éveiben is adódtak lehetőségek a mindennapokban a jazzmuzika hallgatására, ám megnehezítette ezt, hogy a lakosság rádiókészülékekkel való ellátottságában akut hiány mutatko-

¹⁶ Kabarében, kávéházban, pódiumon szereplő sanzon- és slágerénekesnő. A harmincas-negyvenes évekből például: Fényes Kató, Kennedy Babi, Kapitány Anny, Karádi Katalin.

¹⁷ „A náci szemében a jazznek sok »bűne« volt: amerikai zene, néger zene, zsidó zene – mivelhogy a fehérek között sok volt a zsidó származású muzsikuss.” (Gonda 2004: 440.)

¹⁸ A teljesség igénye nélkül a korszak legnépszerűbb és a háború előtt is aktív zenészei és zenekarai: Orlay Jenő (Chappy) és zenekara, Holéczi Ákos és zenekara, Martiny zenekar, Tabányi Mihály, Schenkelbach Fülöp (Filu), Kovács Andor, Herrer Pál, Zágón Iván, Szabó Gábor, Solymossy „Lulu” Lajos (Simon 1999).

zott,¹⁹ és a nyugati rádióadók figyelemmel kísérése is kockázatos volt. A visszaemlékezők elbeszélései szerint a műfaj életben tartásában meghatározó jelentőségűnek bizonyultak az illegális külföldi rádióadók: a Szabad Európa Rádió (SZER), a BBC, a Rias Berlin, és az amerikai jazz népszerűsítésének szempontjából egyedülálló Amerika Hangja *Jazz óra* című éjjeli zenés műsora. Műsorvezetője, Willis Conover az amerikai jazz első számú nagykövete lett, és hallatlan népszerűségnek örvendett a keleti blokk jazzrajongóinak körében. Az ötvenes évek végétől a Szovjetunióba, majd több kelet-európai országba is ellátogatott, így került sor magyarországi látogatására is. Ekkor több magyar jazzrajongóval és zenésszel is találkozott, az egyik közülük Szigeti Péter volt.²⁰ Szigeti a vele készült életútinterjúban így jellemezte Conover-t:

Én róla elég sokat tudok, ugyanis évekkal később jó barátságba kerültem vele [...]. Később személyesen is megismerhettük. Diplomáciai küldötként gyakran utazott a kelet-európai országokba, és egyébként az USIA-nak volt az ügynöke.²¹ Ez nem a hírszerzés, hanem egy „fellazító”, ismeretterjesztő testület volt. Ő egyébként abszolút a jazzben élt, tehát ilyen igazi jazz „promóter” volt. [...] A jazz nyilvánvalóan egy kvázi amerikai hadtest szerepét is betöltötte, hogy egy ilyen faramuci kifejezéssel éljek. A háború után a jazz egész Európában az amerikai befolyásnak az előfutára volt. Az Egyesült Államok Külügyminisztériuma hatalmas pénzekkel támogatta egyes együtteseknek a világban való utazását, és főleg olyan helyekre, ahová esetleg hivatalosan kevésbé hívták meg őket. Ezeket finanszírozták, és olyanokat küldtek, akik kulturált muzsikusként voltak, és akik tudtak beszélni, konferálni. Így jöhetett el ide például Louis Armstrong is '65-ben, akiről szintén azt lehet mondani, hogy kultúrdiplomata volt valamilyen módon. És ennek az ügynek egy mozgótagozója volt Willis Conover, így lett az említett Amerika Hangja című adásnak a moderátora. (Interjú Szigeti Péterrel)

¹⁹ 1954-től kezdték meg csupán a polgári célú híradástechnikai eszközök termelésének növelését. A székesfehérvári Vadásztölténygyár – a KGM/A Híradástechnikai Igazgatóságával együttműködve – „elkészítette egy új (civil) rádiókészülék prototípusát. A R-545-ös műsorvót, tekintettel a jelentős lakossági keresletre, rögtön 40 ezer darabos szériában kezdte gyártani 1955-ben a székesfehérvári üzem. A háttérpar hiánya, fejletlensége miatt a Vadásztölténygyár belefogott az elektronikai alkatrészek konstruálásába és gyártásába is (például kondenzátorok, tekercselőgépek stb.)” (Germuska 2008: 74).

²⁰ Szigeti Péter (1941–) tevékenységét elég nehéz behatárolni. A jazzvilág berkein belül többen is „két lábon járó magyar jazzként” emlegetik, utalva a műfajjal való szoros kapcsolatára. Életútja az ötvenes évek közepétől számtalan ponton összeforrt a magyar jazz történetével. Egyedülálló módon egyszerre képviseltette magát a jazz alsó és felső régióiban. Mivel már tinédzser korában folyékonyan beszélt angolul, kapcsoltságba tudott lépni a Magyarországra látogató jazzmuzsikuskal, rajongókkal, újságírókkal, így találkozhatott Willis Conoverrel is. Hosszú évekig vezette többek között a Várklubot és a Kassák Klubot, illetve előadásaival folyamatosan járta az ország vidéki jazzklubjait.

²¹ Amerikai Tájékoztatási Hivatal (United States Information Agency, USIA).

A visszaemlékezés tulajdonképpen egybevág a nemzetközi jazztörténeti munkák megállapításaival, azaz a hivatalos amerikai jazzpolitika hatását nem tudták kivédeni a pártállam nyers, tiltó rendelkezései (Von Eschen 2004; Ritter 2008). Ám utólag nem is lett erre szükség, mivel a hatvanas években nyugatról beáramló modern jazz politikai ideológiáktól való általános idegenkedése és baloldali társadalomkritikája nem serkentette rendszerkritikus ellenzéki mozgalmak, ellenkultúrák létrejöttét. Különösen igaz ez az 1956-os forradalom után a nyugati hatalmokban csalódó, jobb híján a fogyasztói társadalom koncepcióját magáévá tevő, depolitizált és dehistorizált magyar társadalomra.²² Később az avantgárd jazz (vagy a free jazz)²³ sem tudta betölteni ezt az űrt. Szigeti Péter magyarázata szerint azért, mert nem volt tömegbázisa, másrészt a hazai free jazz az avantgárd művészetekkel nem fonódott össze kellő mértékben úgy, mint Nyugat-Európában vagy Lengyelországban:

Egyértelmű, hogy az avantgárdnak nincs bázisa, és csak egy nagyon szűk kört jelent a magyar jazzéletben. [...] Például ide tartozott a Kassák Klub kortárs zenei műhelye, a Szabadosék [Szabados György], tehát amíg a Várklubban jazzklubot vezettem, ők sokat játszottak. Az avantgárd köré jöttek azért emberek, de érdekes módon, hogy a magyar avantgardisták [sic!], most nemcsak zenei téren értem, hanem egyáltalán a magyar avantgárd körök, azok a jazzt nem igazán fogadták be, és inkább egyéb művészeti ágakat értékelték. Ők egyébként szintén a barátaink voltak. Bennük kimondottan averzió volt a jazzel szemben, mert a jazzt valamilyen bárzenének tekintették, és sokkal inkább, manapság alternatívnak nevezett dolgokat favorizálták. Tehát például punk kultúrát. [...] Emlékszem rá, hogy az Erdély Miklóssal milyen hosszas vitáim voltak e témában. Ő például egyszerűen nem szerette meg a jazzt, de azért járt az Erkel utcai zenehallgatásokra. (Interjú Szigeti Péterrel)

A kompozíciós szimfonikus zene és az avantgárd jazz összevetése társadalomfilozófiai kontextusba helyezve sem érdektelen. T. W. Adorno marxista filozófust, zeneesztétát és nem utolsósorban klasszikus zeneszerzőt már a harmincas években a modern zene kíméletlen kritikusaként tartották számon. Megközelítésében az avantgárd művészetet, főként a szürrealizmust tekintette a

²² Ebből a szempontból Csehszlovákiát, és még inkább Lengyelországot pozitív példaként emlegették a korszak jazzt támogató ismeretterjesztő és teoretikus munkáiban (Nagy 1962; Gonda 1963–1964), mert ezekben az országokban kevésbé korlátozták a jazz-zenészeket, rendszeresek voltak a jazzfesztiválok és a műfaj ennek következtében népszerűbb volt a fiatalok körében.

²³ Az avantgárd (avant-jazz) stílusú zene és improvizáció az avantgárd művészzene és a jazz-kompozíció kombinálása. Az *avant-jazz* sokszor alig különböztethető meg a *free jazz*től, ennek ellenére abban eltérnek, hogy előbbi meghatározott zenei hagyományokban gyökerező struktúrával rendelkezik, amit olykor részben vagy teljesen, hangjegyről hangjegyre megkomponáltak (Jost 1974).

világhoz való alkotó s egyben kommunikatív célzatú viszonyulás egyik legfontosabb médiumának, miközben a jazzt az általa nagyon határozottan elítélt tömegkultúra termékének, nem pedig a manipuláció alóli felszabadulás egyik kulturális vívmányának minősítette. Igaz, ezt a véleményét a húszas, harmincas és a negyvenes évek populáris jazz-zenéjére alapozta (Adorno 1962). Felkai Gábor tudományfilozófus, szociológiatörténész egy Keith Jarrett és Jürgen Habermas mentalitását párhuzamba állító összehasonlító kulturális elemzésében a modern jazz és a kortárs zene egyik legjelesebb képviselőjéről, Keith Jarrett zongoraművésztől írja, hogy ő már

a manipulált, elaltatott zenei közízlést óhajtja a felelős és valódi odafigyelést igénylő jazz- (azaz kortárs) zenével „észhez téríteni”, úgy érzem, azonos eszmei vonulaton elhelyezkedő elképzeléseket testesít meg, mint Jürgen Habermas. Megközelítőleg hasonló eszmei-gondolati hullámhosszon mozog a társadalomfilozófus és a kortárs jazz-zenész akkor is, amikor a *részvétel* [kiemelés az eredetiben – H. G.] lehetőségéhez kötik az autentikus életforma kritériumát, miközben a részvétel fogalmának mindkettejüknél az érett személyiség tudatos interpretációs és kölcsönös felvilágosodást elősegítő tevékenysége szolgál alapul. (Felkai 1999: 37–38)

Ez a jazz komolyzenei kompozíció felé való elmozdulásának elméleti kiindulópontjaként is felfogható, amelyben talán a legmesszebb Szabados György és Binder Károly jutott el.

4. AZ ÖTVENES ÉVEK ELYNOMÁSA

A jazz hatalom általi megítélése korántsem volt egységes, és nagyban változott a diktatúra egyes időszakában. A koalíciós évek rövid aranykora után, 1948–1949-től a magyar zenei élet fokozatosan a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) által felügyelt és kinevezett Zeneművészek Szakszervezete, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, majd az Országos Szórakoztatózenei Központ (OSZK) irányítása és szabályozása alá került.²⁴ A jazzt végig az ötvenes években, egészen a hatvanas évek elejéig szigorúan tiltották,²⁵ mivel a „jazzes tánczene kozmopolita és még nem szakadt le az amerikai zenei ízlés köldökzsinórjáról” – írta 1950-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége az MDP Központi Vezetősége (KV) Agitációs és Propaganda Osztályának (APO) készített egyik

²⁴ Később, a hatvanas évektől az Országos Rendezvényszervező Iroda (ORI) szava lett a meghatározó, mivel a szerződéseket és a művészek gázsiját ők határozták meg.

²⁵ A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákosiék ideiglenes hátrébe szorulása után is ellenségesen tekintettek az egykori fővárosi polgárság által kedvelt jazzre: „Harcolni kell a Budapesten túltengő dzsessz-kultusz ellen. Fokozatosan csökkenteni kell az ilyen zenekarok számát, létszámát a népi zenekarok javára.” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

beszámolójában (Beszámoló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról. MOL M-KS 276-89. 383/1950).

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949-ben alakult, alapító tagjai (javarészt zeneszerzők, zenepedagógusok és előadóművészek) – akik az ugyanabban az évben megalakult *Új Zenei Szemle*²⁶ szerkesztőségét is alkották – a Párt jóváhagyása mellett hosszú évtizedekig meghatározták a komolyzenei életet és kultúrát,²⁷ miközben a szervezetből kiszorították a szocialista realizmust „félreértelmező” renitens művészeket.²⁸ Az ötvenes évek kultúrpolitikájában a megbízható komolyzenészek és komponisták tehát kulcspozíciót foglaltak el, hiszen több generáció az ő ifjúsági, jellemzően szovjet mintájú szerzeményeiken, kórusműveiken nőtt föl. Fontos feladatuk volt a magyar zenei ízlés egyoldalú formálása mellett, a szovjet zeneszerzők darabjainak a nagyközönséggel történő megismertetése. Egyes művészek, sportolók hasonló kiváltságokkal rendelkeztek (autóhasználat, lakáskiutalás, külföldi kiutazás), és számos esetben állami kitüntetésekben és pénzjutalomban is részesültek. A szervezet 1950-től kinevezett alapító tagjai kiváló és érdemes művészek voltak, például: Asztalos Sándor, Csillag Miklós, Farkas Ferenc, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Lendvay Kamilló, Maróthy János, Mihály András, Ránki György, Sári Tibor (főtitkár), Sárközi István, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence (elnök), Székely Endre, Szervánszky Endre, Ujfalussy József.²⁹ Az 1956. októberi forradalom alatt megszüntetett szervezet 1959-ben alakult újjá, gyakorlatilag ugyanazok-

²⁶ Ezt megelőzően jelentős és rendszeres muzikológiai periodika volt 1941 és 1944 között a Bartha Dénes szerkesztette *Magyar Zenei Szemle*. Ezt a komolyzenei és zeneesztétikai folyóiratot váltotta fel 1950-ben a marxista tanoknak megfelelően átideologizált zeneművészeti alapokra helyezett *Új Zenei Szemle*, amely Maróthy János szerkesztésében a szövetség feloszlásáig működött.

²⁷ 1949-ben az MDP új kultúrpolitikai elképzeléseinek jegyében létrehozták – Révai József vezetésével – a Népművelési Minisztériumot, amelyben központosították a művészetek felügyeletét. Szovjet mintára megszervezték az ágazati szövetségeket, így jött létre a Magyar Zeneművészek Szövetsége is. Feladatuk volt a „művész-értelmiség javának összefogása, megnyerése a szocializmus eszméinek és alkotó munkájuknak a szocialista művelődéspolitikai normáihoz, közelebből az úgynevezett szocialista realizmus szemléletéhez és módszeréhez való idomítása. Egyben átvették a korábbi Művészeti Tanács szakmai tanácsadó szerepét is a minisztérium mellett meglehetősen széleskörű felhatalmazással” (Ujfalussy 1992: 14).

²⁸ 1951-ben a szövetségben elvi vita bontakozott ki a forradalom eszméjét hordozó magyar zenei hagyományokról és az intonáció nemzeti jegyeiről, illetve annak a 19. és 20. század forradalmi magyar zeneszerzőinek kompozícióiban megjelenő mértékéről. Járdányi Pál – a zenei sokszínűséget védő – álláspontját néhányan politikai síkra terelték, majd megvádolták azzal, hogy reakciós tanokat hirdet. Járdányi lemondott elnökségi tagságáról, amit érdemeire tekintettel végül nem fogadtak el és kibékítették a feleket. Tágabb értelemben a probléma abban gyökerezett, hogy a szocialista realizmus igen hangzatos „szocialista tartalmat, nemzeti formában” irányelve konkrét példákban soha sem került kifejtésre (Ujfalussy 1992).

²⁹ A felsorolás nem teljes.

ból, akik 1956 előtt is a tagjai voltak.³⁰ Ebbe a kiválasztott grémiumba kerülhetett be a jazz legalizálását szimbolizálva Gonda János, aki később az elnökség tagja, és 1972-től 1989-ig a megalakuló Jazz Szakosztály elnöke lett.³¹

A zenei életet felügyelő szervezetek mellett a jazz hivatalos megítélését, presztízsét érvényesen mutatja az állami kitüntetésben részesítettek számaránya. A magyar jazzszcéna támogatottságának és elismertségének egy fontos mércéje emellett a – politikailag támogatott – klasszikus zenéhez való viszonya. Közismert, hogy a pártállam támogatását sokáig néhány népzeneesen kívül szinte kizárólag komolyzenészek és klasszikus művészek élvezték.³² Ezt bizonyítja az 1948 és 1970 között a zenei tevékenységért kiosztott állami díjak névsora is. A legrangosabb Kossuth-díjat kizárólag klasszikus zenész, zeneszerző vagy zeneesztéta kaphatta meg. Erkel Ferenc arany fokozatú díjazott 1977-ig ugyancsak klasszikus zeneszerző, karmester, zenepedagógus és klasszikus művész lehetett, első könnyűzenészként Presser Gábor vehette át ezt a kitüntetést. Liszt Ferenc arany fokozatú díjazottak között már akadt néhány jazz-zenész is. Elsőként Cziffra György zongoraművész részesülhetett 1956-ban ebben a kitüntetésben, ám elsősorban azért, mert felhagyott a bárzongorázással és áttért a komolyzenére. Jazz-zenészként, de elsősorban klasszikus zenei alakításaiért Pege Aladár vehetett át 1978-ban Liszt Ferenc-díjat – igaz ő maga sem jazz-zenészként, hanem nagybőgő művészként-tanárként identifikálta magát, aki néha jazzt is játszik (Turi 1983).

A komolyzenészek a jazzt játszókat jellemzően lenézték, legalábbis többségük nem tartotta őket egyenrangú művészeknek, és a jazzt művészi kifejezésre elégtelen műfajként tartották számon. Ez mindvégig jelen volt a jazz-zenészek narratíváiban. A Magyar Rádió műsoraiban egészen a hatvanas évek végéig egyeduralkodó volt a komolyzene (főleg az opera), ezt követte a heti átlagos műsoridőt figyelembe véve az operett és a magyar nóta. Az ötvenes években a Kossuth rádió adásaiban a szovjet komponisták mellett Bartók Béla, Kodály Zoltán, Weiner Leó, Kadosa Pál és Ránki György szerzeményei domináltak,

³⁰ „A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956. október 31-i taggyűlése kimondta a szervezet feloszlását és újjáalakulását Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Ugyanezen gyűlésen Ideiglenes Forradalmi Bizottmányt választottak, amelynek nevében Járdányi Pál mondott »zárójelentést« a Szövetség 1956. december 11-én tartott újabb, Bartha Dénes által elnökölt taggyűlésén. Az »ellenforradalmi eseményekre« való tekintettel a Szövetség önkormányzatát 1957 januárjában hivatalosan is megszüntették, és élére miniszteri biztost neveztek ki. Az 1959-ben újjáalakított Magyar Zeneművészek Szövetsége élére újból Szabolcsi Bence került, míg a díszelnöki pozícióval ismét Kodály Zoltánt ruházták fel. Az operatív funkciókat ellátó, újonnan kialakított főtitkári posztot Sárai Tiborra bízták.” (Péteri 2002: 63.)

³¹ Rajta kívül 1976-ban a 140 főből csak öt jazz-zenész, illetve jazz-zenetudós rendelkezett tagsággal: Dobsa Sándor, Herrer Pál, Körmendi Vilmos, Martiny Lajos és Pernye András. (A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Zeneművészeti Szakosztályának tagnévsora, 1976. január 21. MOL XXVI-I-67 60.)

³² Később ide tartoztak az úgynevezett pol-beat énekesek és zenekarok is.

később, az ötvenes évek közepétől jelent meg újra az operett és a magyar nóta, de a jazzműsorok még ekkor sem tettek ki napi átlag 1%-nál többet a teljes műsoridőből.³³ Aki jazzt akart hallgatni, az csak a külföldi rádiók adásain tá-lálhatott magának műsort.

Ezek alapján természetesen nem állítható, hogy a műfaj támogatott lett volna, inkább a periférián volt, és a rádióban sugárzott jazzműsorok sem vál-tak állandó műsorokká. A hatalom közönyösen megtúrta a jazzt, épp csak annyira hagyta életben, hogy nagy nehezen fennmaradjon. Szigeti Péter így beszélt erről:

– Végül is ugyanúgy működött a Rádió is évtizedeken keresztül, a hatvanas évek végétől kezdve egész a rendszerváltásig a Magyar Rádió szponzorált különböző jazzfesztiválokat, koncerteket, azért, hogy fölvegye, és ezért fölkarolt különböző zenészeket. Sokan ezért azt hitték, hogy a Kiss Imre – aki ennek az első számú embere volt, valami jótét lélek, miközben neki ez volt a pártfeladata. Tehát például az volt a feladata, hogy megrendezze az eseményeket – vagy ezt lehet, hogy már ő találta ki. Őt csak az érdekelte, hogy felvétel legyen, de hogy van-e ott közönség, az nem érdekelte. Tehát ők kifizettek egy bizonyos összeget, fölverték a felvételt, és semmilyen propagandát nem csináltak annak az eseménynek. Na most a felvé-telek egy jelentős része aztán szórén-szálán eltűnt. A mai napig sincsenek meg. Tehát nincsenek benne a Rádió archívumában. A Kiss Imre tulajdonképpen egy kiskirály volt, aki a szemétdombján uralkodott, és legalább annyira akadályozta a dolgokat, mint amennyire előmozdította. Tehát ez egy ilyen stratégia volt. Ez az Aczél-korszaknak a tipikus, ennek a bizonyos „támogató” politikájának eredmé-nye. Ez volt a támogatott dolog, tehát hogy úgy támogassuk, hogy lehetőleg tönk-remenjen magától, ne mi tegyük tönkre. Szóval támogatjuk, de úgy, hogy az azért ne legyen alkalmas arra, hogy életképes maradjon.

– Mennyire volt ekkor még tiltott kategória a jazz?

– Szerintem nem volt tiltott, csak a sötét ötvenes években. Nem kellett tiltani ugyanis, ahol megfordult a jazz, ott saját magát betiltatta, lásd korábban a vendé-gek, az üzletvezetők ehhez való viszonyát.³⁴ Tehát nem volt egy tömegműfaj, és tömegrendezvényeket nem csináltak, nem véletlen, ugye? Az első jazzfesztivál Ma-gyarországon, az 1965-ben volt, az Operettszínházban, ahova akkor befért közel ötszáz ember. (Interjú Szigeti Péterrel)

³³ Az MDP KV számára készített kimutatás szerint 1950. július 1. és december 31. között, a Magyar Rádióban a magyar zeneszerzők közül 1. Bartók Béla (2776 perc), 2. Kodály Zoltán (2041), és 3. Weiner Leó (1118) volt magasan a három legtöbbet játszott zeneszerző. (Beszá-moló a Zeneművész Szövetség első évi munkájáról MOL M-KS 276-89. 386/1951.)

³⁴ Szigeti Péter a beszélgetés során korábban kifejtette, hogy a vendéglátásban azért nem ked-velték a jazzmuzsikát, mivel csak egy szűk és alacsony fogyasztású közönséget vonzott, és ezért a jazz-zenészekről elvárták, hogy „öröközdeket és esztrád vagy szalonzene-t játszanak”. 1960-tól a hetvenes évek közepéig Szigeti maga is a vendéglátásban dolgozott, mégpedig kiemelt első osztályú vagy osztályon felüli helyeken (Interjú Szigeti Péterrel).

A jazz műfajának terhelt jelentését és rossz megítélését, a hivatali apparátus dogmatikus nyelvezetében és szóhasználatában (a párt dokumentumokban) szinte állandóan visszatérő, stigmatizáló kísérelő jelzők (*kozopolita*,³⁵ *dekadens*, *imperialista*, *burzsoá*, *őrült* stb. jazz) szemléltetik. Ezen ideológiailag konstruált kifejezéseket alapvetően nem kimondottan a jazzre, mint teljes értékű műfajra vonatkoztatva használták, hanem általában az ötvenes években így jellemezték a *polgári módon* szórakozó, táncoló egyéneket. A hivatalos kultúra a jazzt mindössze egy stílusként, egy előadásmódként kezelte, és ez az attitűd csak a nyolcvanas évek közepétől kezdett lassan módosulni.³⁶

Az angol nyelvű számokat lefordították, az elnevezéseket, illetve az amerikai hangzású zenekarneveket átkereszteltették. Csányi Attila jazztörténész,³⁷ az *Orient Dixieland Jazz Band* egykori vezetője a vele készített interjú során így interpretálta az eseményeket:

Például volt egy Bányai nevű dobos. Az Abbáziában volt egy tizenkét tagú zenekara. Ő kint volt Amerikában a háború alatt, és egy ilyen sokfűvös zenekarnak, big bandnek a zenekarvezetője lett. De a lényeg az, amit ezzel mondani akarok, hogy a zenekarvezetőnek a legnagyobb kincse a kotta volt. A zenekari partitúrák – tehát ahol benne van egy big bandre hangszerelt jazzszám, beleértve minden hangszert, trombitákat, harsonákat, szaxofonokat – sokba kerültek és nagy kincsnek számítottak akkor! De akkor jött a fordulat, 1948/49 körül volt. Egyszer csak megjelent két ember a Zenész Szakszervezettől, és azt mondták – valami angol nevük volt –, hogy „maguk ezentúl Béke Zenekar!” És akkor mindenkinek egy kis emblémát, ami valószínű, hogy galamb volt, odaadtak, hogy azt tűzze fel ziherejsztűvel a zakójára. A kottákat összeszedték, mondták, hogy „ez most maguknak nem kell!” De a Hurrikán Együttesből így lett Harsányi Együttes, és azt mondták, „ha még egy amerikai számot meghallanak, akkor elveszik a működési engedélyüket!”. (Interjú Csányi Attilával)

A jazztörténész-interjúalany visszaemlékezésében arról is szólt, hogyan csempészték be az amerikai számokat a mindennapok slágerei közé:

A Zenész Szakszervezetnek, akkor hatalmas, nagy rangja volt, a Zenész Szakszervezet ellenőroket küldött ki, akik megfigyelték, hogy játszanak-e amerikai számot!

³⁵ A kozopolita jelzőt a kommunisták megtartották a korábbi politikai korszak szótárából, és a jelentésén is ugyanazt értették, mint korábban: azaz a kapitalista világ értékeit követő, nemzetietlen zsidó világpolgár hagyományt. Épp ezért a jazzrajongókat olykor előszeretettel azonosították a budapesti zsidósággal.

³⁶ Ez általában megegyezett a magyar komolyzenészek, a kortárs zeneszerzők és a marxista társadalomtudósok véleményével (Maróthy 1966; Vitányi 1971; Vitányi 1985).

³⁷ Csányi Attila (1940–) fő kutatási területe a magyar jazzdiszkográfia-kutatás, és a klasszikus magyar jazz-zenészek életútjának, főbb tevékenységeiknek leírása.

A hottolás tilos volt, tehát azt nézte, hogy improvizálnak-e. Azt nem volt szabad. És, ugye, megvoltak azok a béketáborbeli slágerek, amiket elvártak. Ugye, a repertoárt nem minden ilyen ellenőr ismerte, aki utána jelentést írt. Ezért általában megkérdezte a zenészektől, hogy mi az, amit játszanak. A zenészek pedig elviccelődtek vele, azt mondták neki, hogy „Csak vidáman!” a címe. Erre az ellenőr visszakérdezett, hogy – „Ki írta? Nem amerikai?” – „Nem! Én írtam!” T. Mihály³⁸ ebből egész sportot csinált! Az összes amerikai sláger megjelent lemezen, ilyen álcímeken, és ő még pénzt is szedett érte, mert a szerzői jogdíj őt illette, mivel ráírta, hogy „T. Mihály szerzeménye”. És közben meg eredetileg amerikai volt! (Interjú Csányi Attilával)

A kommunista kultúrpolitika a jazzt a háború előtti „bűnös” polgárság szórakozási mintájául szolgáló nyugati tánczenével azonosította. Ezt alátámasztják az MDP KV APO és a Tudományos és Kulturális Osztály (TKO) levéltári iratanyagai. Az átvizsgált pártiratokból az derül ki, hogy az állampárt nem foglalkozott a jazzel, mint önálló műfajjal, hanem retorikájában általában a modern tánczene és a könnyűzene szinonimájaként használta a jazz vagy a jazzes kifejezést. 1954-ben az MDP központi vezetésében már nem tartották célravezetőnek a „régii tánczene” elleni nyílt fellépést, ám a gyakorlatban nem történt változás:

A mai tánczene lényegében még mindig külföldi sémák ismételtetése, amely a felszabadulás előtt velejében *nemzetietlen és kozmopolita* [Kiemelés tőlem – H. G.] volt és a magyar zenei hagyományokhoz nem volt kapcsolata. A magyar könnyűzene akkor fogja problémáit megoldani, ha fel tudja dolgozni népszerű formában a magyar művészi zene eredményeit, és ha ezekkel az eredményekkel nyílt versenyben le tudja győzni az eddigi könnyűzenét. Ebben a harcban nem tartjuk célravezetőnek az adminisztratív intézkedéseket a régi tánczene ellen, de szükségesnek tartjuk az új tánczenei kísérletek hatékony támogatását. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

Mégpedig azért enyhítettek a könnyűzene ellenőrzésén, mert nem tulajdonítottak neki a nevelés és a „szocialista kultúra” szempontjából nagy jelentőséget:

A szórakoztató zene már céljánál fogva sem lehet elsőrendű embernevelő tényező. A szórakoztató zene szerepét ilyen szempontból tehát nem szabad túlbecsülni, ösztetiveszteni a komolyzene embernevelő, igazi élményeket adó feladatával. De figyelmet érdemel, mert ha rossz, sokat tud rombolni az emberek érzés- és gondolatvilágában, magatartásában. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

³⁸ Anonimizálás az interjúalanytól.

Az állampártnak kulturális ügyekben is – a hivatalos irányvonal megerősítéseként – ki kellett kérnie a szovjet tanácsadók véleményét, akik megjegyzéseikben jelölték ki a helyes irányt, így a jazz ellenséges megítélése változatlan maradt:

Szvesnyikov elvtárs a magyar zenei kulturális életet illetően elismeréssel nyilatkozott a népi-zenekarokról, a szórakozó helyeken foglalkoztatottakról, akik odaadással végzik munkájukat. Megítélése szerint a népi zenekarokra támaszkodva megküzdhetünk az ifjúságban található jazz befolyással [Kiemelés az eredetiben – H. G.]. (A magyar zeneművészet helyzete és problémái. MOL M-KS 276-91. 48/1954.)

A magyarországi jazz az ötvenes évekig a vendéglátás tereiben és a szórakoztatóiparban élt – akárcsak a cigányzene –, és mivel ezeket a helyeket 1949 és 1953 között államosították, gyakorlatilag a még mindig csak szórványosan létező jazzt nyilvánosságától és tereitől is megfosztották (Jávorszky és Sebők 2009). A totalitáriánus politika teljes egészében ellenőrzése alá vonta a szórakoztatóipart, és a *népies* hagyományokat előtérbe állító kultúrpolitikája alapjaiban forgatta fel a szórakoztató zenélés helyzetét és a bevett társasági szórakozás formáit. A jazzel együtt így került száműzetésbe a modern, amerikai mintákat követő tánczene, a revü, a kabaré és egyúttal a polgári vendéglátás is. A propaganda a jazzelést a háború előtti bűnös polgári világ dekadens jelenségének, az imperializmus válságtermékének nevezte, csakúgy, mint a műfajnak az ötvenes évekig teret adó vendéglátás intézményeit.³⁹

1951-től a szórakozóhelyek műsorainak ellenőrzése a Belkereskedelmi Minisztérium alá tartozó Szálloda és Élelmezési Központtól a Fővárosi Tanács hatáskörébe került. A tanácsi apparátus a párt ajánlásainak megfelelően határozottan nekilátott a polgári világ maradványainak (így a jazzszcéna) lebontásának. Ezt tanúsítja a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottságának (VB) 1952. június 6-i ülése, amelyen a főváros vezetése hadat üzent a polgári értékeken alapuló vendéglátásnak és az amerikai szórakozási formákat szimbolizáló jazzizű (jazz-like) tánczenének, ám – később látni fogjuk – ezt a fővárosi tanácstagok közül sem gondolták így mindannyian:

A lokálműsorokra még 1950-ben is jellemző nyíltan ellenséges számok eltűntek a műsorokból. A fejlődés azonban nem volt kielégítő és a műsoros és zenés szórakozóhelyeken – ha nem is nyílt formában – még erősen érvényesül az ellenséges ideológia, nyugati, burzsoá kultúra. Ez rontja a dolgozók ízlését, ezáltal közvetve csökkent a szocialista kultúra, a jó színházak, jó filmek, jó hangversenyek látogatottságát. (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.)

³⁹ Keleti Márton *Dalolva szép az élet* című agitprop filmvígjátékában (1950) például a Pongrácz Imre által játszott negatív főhős, „Szving” Tóni csónadrágban táncolt a jazzre, és munka helyett dézsmálta a népgazdasági vagyont, majd csatlakozott egy jazzkedvelő karnagy reakciós mozgalmához.

A párt számára jelentős probléma volt a káderhiány, és ez a művészvilágban még nehezebben volt ellensúlyozható – ezért a propaganda eszközüre vagy a vendéglők, presszók bezárására hagyatkoztak. A jazzmuzsikusokat pedig általában azonosították a borralalóra hajtó vendéglátós zenésszel:

A Tanácshoz tartozó Budapesti Vendéglátóipari Vállalat eszpresszóinál, vendéglőinél az alábbi hibákat tapasztaltuk: A zenés szórakozóhelyek műsorpolitikájának alapvető hiányossága, hogy a zenekarok, zongoristák kevés új magyar, szovjet és népi demokratikus számot játszanak. [...] A borralaló hatása alatt kiszolgálják a polgári ízlésű, vagy akár ellenséges beállítottságú elemek ízlését is. Általában a zenei játékmódot is igen gyakran kritizálni kell. Nem egyszer szovjet zeneszámot, vagy jó új magyar táncszámot az amerikai *jazzre* emlékeztető hangszerelésben, vagy ritmusban adják elő. A zenekarok munkafegyelme is a legtöbb helyen laza. Nem egyszer részegek. A „népizenekarok” jelentős része népi zeneszámot csak ritka esetben játszik. Programjuk főleg búslakodó műdalokból, vagy táncszámokból áll, gyakran egészen *jazzes* előadásmódban [Kiemelés az eredetiben – H. G.] (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1952. június 6.)⁴⁰

A kultúrát felügyelő politikai-hatalmi szervek Rákosiék ideiglenes hátrébe szorulása után is ellenségesen tekintettek az egykori fővárosi polgárság által kedvelt jazzre: „Harcolni kell a Budapesten túltengő jazzkultusz ellen. Fokozatosan csökkenteni kell az ilyen zenekarok számát, létszámát a népi zenekarok javára.” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB ülések, 1953 okt. 22.) A népművelési miniszter 11-252/1953. számú rendelete, illetve a Fővárosi Tanács VB 1953. január 8-i határozata alapján létrehozták a Budapesti Műsorirodát (BUMI),⁴¹ amelynek többek között meg kellett volna regulálnia a jazzzenészeket. Ám ez mind a BUMI-nak, mind pedig az 1954-től helyére lépő Budapesti Népi- és Tánczenei Központnak meghaladta a kapacitását, mivel

⁴⁰ Az állandó feszültség, mellőzöttség vagy csak egyszerűen a nyugati kultúra hiánya miatt így rengeteg tehetséges művész, jazz-zenész, dízóvándorolt ki az országból, például csak a legnagyobbakat megemlítve: Kapitány Anny, Zoller Attila 1948-ban, Karády Katalin 1951-ben, Solymossy „Lulu” Lajos 1954-ben, Szabó Gábor pedig 1956-ban.

⁴¹ Az adminisztratív szervezetnek két fő feladata volt: egyrészt biztosítania kellett a fővárosi vendéglátó-ipari vállalatok részére a szocialista kultúrpolitika által előírt műsor- és zeneszolgáltatást, másrészt műsort és zenekarokat kellett közvetítenie az üzemek és tömegszervezetek felkérésére, főleg táncmulatságok számára. Ezzel a szolgáltatást megrendelő és szinte kizárólag bevételi szempontokat szem előtt tartó vendéglátóipart próbálták ellensúlyozni. Csak az a zenész kaphatott legálisan munkaszerződést (fellépési lehetőséget), aki leszerződött az irodával, ám közel kétharmaduk munkanélküli volt. „Az irodával szerződéses viszonyban van jelenleg 700 zenész, ezen kívül kb. 300 zenészt csak időszakonként foglalkoztat. [...] Az iroda jelenleg 216 szórakozóhelyre közvetít zenészeket, 6 helyre pedig műsort.” (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

elsősorban a munkaközvetítés kötötte le a figyelmüket, illetve a zeneileg képzett káderek hiánya pedig egyenesen megbénította a munkájukat.⁴²

A Fővárosi Tanács VB ülésein több kritika érte a BUMI által a Belkereskedelmi Minisztérium szerveinek (például a Budapesti Vendéglátóipari Tröszt) kérésére kiközvetített zenészeket, különösen akkor, ha jazzmuzsikát játszottak. Ezért több zenészt is behívtak, és figyelmeztették őket, hogy állásukat teszik kockára, ha nem hagyják abba az improvizálást, a korban divatos szóval a „hottolást”. Mindenesetre a tanácsi jegyzőkönyvek szerint a tanácstagok egy része éberem örködött a szocialista vendéglátás tisztasága fölött, és rendszeresen megfordult különböző éjszakai szórakozó helyeken.

Ellenőrzésem során két héttel ezelőtt jártam a Bécsi kapu eszpresszóban, ahol a Kenedi–Wegner duó [sic!] játszik. Ott hallottam én is Arany János gyönyörű balladáját egészen furcsa szöveggel énekelni, a legvadabb szinkópás, rángatózó, őrjöngő amerikai muzsika mellett. Olyan ízléstelen és elviselhetetlen volt, hogy nem is vártam meg, ahogy az iroda intézkedik, hanem behívtam Kenedi Babit⁴³ és partnerét és megvitattam velük – azt hiszem, hogy számukra hosszú ideig emlékezetesen – műsorpolitikájukat. Itt is állandóan németül és franciául énekeltek: kétszer ellenőriztem egymás után. Behívtam őket és az illető üzem vezetőjét.

Közvetlen beavatkozás általában a helyi tanács utasítására történt. A párt vezető testületei által kibocsátott határozatokban sokszor csak ajánlásokat, irányelveket, semmint konkrétumokat fogalmaztak meg a zenei életre nézve, és ezekben az egyes stílusirányzatok, könnyűzenei műfajok között nem tettek különbséget. Ez teret adott a jazzt önkényesen értelmező tanácstagok és a korifeusok ad hoc jellegű kultúrpolitikai megnyilvánulásainak.⁴⁴ A helyi szintű végrehajtás inkonzisztenciája abban is tetten érhető, hogy egyes művészeket akkor sem ért feltétlenül retorzió, ha a rendszer értelmezésétől eltérő felfogásban adták elő műveiket. Ez azzal magyarázható, hogy kedveltségük és nem mellékesen a kereskedelem bevételeit gyarapító tevékenységük miatt a szórakozóhelyek vezetői, a művelődési házak igazgatói eltekintettek a zenészek olyan megnyilvánulásaitól, amelyek nem voltak összhangba hozhatók a szocialista

⁴² Így folytatódik a VB elé került szociális hangvételű jelentés: „Akadályozzák a munkát az Iroda helységviszonyai is. A munkaközvetítési feladat, tekintettel arra, hogy kb. 450 zenész munkanélküli van Budapesten, minden mást háttérbe szorít. Az állásnélküli zenészek jogos követeléseikkel egész nap foglalkoztatják az iroda munkatársait elvonják [a figyelmüktől] az egyéb munkáktól. Az iroda ma inkább »köpködő« jellegű és nem kultúrpolitikai szervhez hasonló intézmény.” (BFL. XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

⁴³ Helyesen, angol nyelven írta a nevét: Kennedy Babi énekes, dízőz, aki a negyvenes évek végén a Váci utcai Kedves presszóban is fellépett, később gyakran zongorán is játszott.

⁴⁴ A jazzról és a „könnyű műfajról” 1959-től már részlegesen a nyilvánosság előtt, szakértők, zenetudósok bevonásával folyhatott vita néhány zenei folyóirat (*Magyar Zene, Muzsika, Parlando* és a *Valóság*) hasábjain.

állampolgár ideáljával, a kultúrpolitikai vezetés pedig nem egy esetben felhagyott a számonkéréssel (Csatári 2007).

A Fővárosi Tanács VB egyik ülésének felszólalásából például kiderül, hogy Pongrácz Kálmán, az 1950 és 1958 között regnáló fővárosi tanácselnök ismerte és megvédte a *Pipacs* nevű éjszakai bár és mulató jazzt is játszó zongoristáját:

Szőnyi: [...] A belker [Belkereskedelmi Minisztérium] szervei állandóan azzal érvelnek, hogy a Pipacs [mulató] fontos politikai és gazdasági érdek. Én nem értek egyet ezzel a felfogással. Megváltoztatására a kategorizálásnál törekszünk. Szeretnénk, ha zongoristája két foglalkozása közül a másikat választaná. Tudniillik napal orvos, éjjel pedig angolul és franciául dzsesszel ebben a mulatóban.

Elnök: Nem mindig.

Szőnyi: Amikor Pongrácz elvtárs bemegy, akkor hallomásom szerint 8 percig gondolkodik, honnan lehetne egy olyan számot elővenni, amely szalonképes. Ha a VB helyesnek tartja, javasolok a Pipaccsal kapcsolatban egy kiegészítő határozatot, amely a Pipacsra és a hasonló mulatókra kimondja, hogy a VB nem ért egyet az ilyen jellegű mulatók fenntartásával, és ez nem műsorpolitikai kérdés. Az iroda [BUMI] általában teljesíteni szokta a belker szervezetek és az egyes vendéglátóipari egységek vezetőinek azokat az igényeit, hogy kik szerepeljenek. Nagyon kevésé vitatkozik ezekkel az igényekkel. (BFL XXIII.102. a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

A vendéglátás tereiben megbúvó és a tánczenét kényszerű kompromisszumként játszó jazz-zenekarokra ugyanez vonatkozott. Az ötvenes évek elejétől eltekintve nem annyira a hivatalos kulturális elnyomás miatt került a jazz a táncparketten kívülre, hanem főként a gazdaságossági szempontok nem tették érdekeltté a szórakozóhelyeket a nagyobb zenekarok fenntartásában. Így jellemző maradt a trió, a duó és szólószingora felállás, ami szintén nem kedvezett a jazz fejlődésének. Aki tudott, emigrált, vagy külföldre ment dolgozni, nem volt olyan muzsikusz, aki meg tudott élni hivatásos zenészként a jazzból.

Am a politikai vezetés akarata és a propaganda ellenére sem sikerült teljesen kiiktatni a polgári világból átmentődött szórakozási szokásokat és értékeket (Havadi 2006). A kíméletlen elnyomás ellenére a zenészek (legalábbis azok egyes csoportjai) megtalálták a kiskapukat a jazzeléshez és egyben a boldogulásukhoz. Több visszaemlékező megemlítt olyan, jellemzően külföldiek, elsősorban az itt tartózkodó nyugati diplomaták, vendégművészek által látogatott helyeket, ahol megengedték, helyesebben elnézték a jazzes játéktípust. Az első osztályú vagy osztályon felüli szállodák bárjaiban bizonyos keretek között ugyanis kényszerűen megengedték azt a jazzes játékot, amit másutt szigorúan büntettek.

Ugyanakkor a jazzel szembeni bizalmatlanság és negatív attitűd egészen a hatvanas évek közepéig beivódott a párt és a tanácsai apparátus gondolkodásába. A kultúra irányítására kijelölt káderek képzetlensége, zenei ismereteinek hiánya, a párt határozatainak szó szerinti követése vagy a „könnyű műfajjal”

és az ifjúsággal szembeni előítéletek miatt a jazz elfogadottsága a hatvanas évekig alig változott.

A tilalmak ellenére a jazzkedvelő szórakoztató zenészek – a már említett nyugati rádióadások rendszeres hallgatásával, és a nyugatról behozott vagy a követéseken keresztül megszerzett hanglemezek segítségével – folyamatosan bővítették jazzismereteiket, a gyakorlatban is kipróbálva az új hangzásokat és ritmikát. Rendszeres összejöveteleket tartottak magánlakásokon vagy valamelyikük munkahelyén (presszókban, bárókban, szállodai éttermekben) záróra után. 1957-től a *jam session*ok már több – félig-meddig nyilvános – helyszínen zajlottak, például egy-egy alkalommal a Savoy kávéházban, az Astoria Szálló bárjában, illetve az Újságíró Klubban. A szórakozóhelyek szívesen adtak helyet ezeknek, mivel a részt vevő muzsikuskok ingyen játszottak, és ilyenkor a fogyasztás is megnőtt. Retorzióként 1958-ban a Rádió *Könnyűzenei Híradójában* „kiszerveztette” ezeket az összejöveteleket, ostromozva az ott elhangzott modern jazzt. Ugyanebben az évben a Fővárosi Tanács VB Kulturális Osztályának referense leállította a további bemutatókat. A sorozatos fiaskók után a jazzkedvelők visszabújtak csigaházaikba, ismét zárt ajtók mögött folytatva a muzsikálást. A hivatalos elismertetésre egészen 1962-ig kellett várni, ekkor alakult meg ugyanis az Ifjúsági Jazz Klub a Dália presszó helyiségeiben, Kertész Kornél vezetésével.⁴⁵

5. A HATVANAS ÉVEK: A JAZZ LEGALIZÁLÁSA, INTÉZMÉNYESÜLÉSE

A változás első jeleire először a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) testületeinek írásos dokumentumaiban akadhatunk, majd 1962-től – a KISZ égisze alatt működő első hivatalos jazzklub megnyitásától – a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) kultúrát irányító testületeiben is kezdtek megkülönböztetni a jazzt a nyugati tánczenétől, és egyre inkább haladó – komoly-

⁴⁵ Az Ifjúsági Jazz Klub kezdetben hallatlan népszerűségnek örvendett az alternatív kultúrára éhező fiatalok és a jazz-zenészek körében. A klub heti egy alkalommal működhetett, és a nyitás előtt hosszú sorokban kígyóztak az érdeklődők, mivel addig a szimfonikus és az esztrád zenén, a magyar nótán, illetve az operetten kívül nem lehetett mást műsorszerűen hallgatni. A klub megnyitása tulajdonképpen az ifjúsági nevelés részeként arra próbálta volna rávezetni a fiatalokat, hogyan lehet szocialista normáknak megfelelően kulturált jazzt játszani és hallgatni. A KISZ az intézmény irányítását Kertész Kornél jazz-zongoristára bízta, akit csak „Citrom” gúnynéven emlegettek a klubtagok, utalva ezzel szigorú, elsősorban pedagógiai szemléletére. Visszaemlékezése szerint a jazzt nem tudta összeegyeztetni a fiatalok lazább szórakozási igényeivel, munkája nemcsak szakmai orientálást, hanem fegyvelmezést és nevelést is jelentett. Az intézmény a nagy érdeklődés lanygulása és a doktriner vezetés miatt először elköltözött a Fényes Elek utcába, majd 1966-ban végleg bezárták. A klub népszerűségvesztésének fő oka a fiatalok igényeinek és ízlésének megváltozása volt, megjelent időközben ugyanis a *beat*. Kertészről és a Dália presszóról lásd bővebben: Turi (1983), Jávorszky és Sebők (2009).

zenei irányultságú – műfajként írták le. A jazz lényegében ekkor került le az indexről.

A zenei élet, így a jazz és a hozzá kapcsolódó ifjúsági szubkultúrák szervezeti irányításában is fontos szerep jutott az 1957-ben alapított KISZ-nek (főként a KISZ Budapesti Bizottságának), mint az állampártnak feltétlenül hűséggel tartozó ifjúsági szervezetnek, amely kezdetben a kulturális kérdések megítélésében szigorú ideológiai fegyelmet várt el a tagjaitól (Csatári 2007). A KISZ deklaráltnak szakítva elődszervezetének kizárólag a szocialista realizmus egyedüliségét hirdető dogmatikus ifjúságpolitikájával, már 1957-ben nekilátott a fiatalok „kulturális nevelésének”, és az ezeknek teret adó szocialista klubokba terelésének, amelyek élére megbízható, ideológiailag képzett fiatal kádereket állítottak.

A KISZ kulturális munkája az ifjúsági házak rendszerére épül. [...] A fiataloknak külön klubtermeteket biztosítunk. *E klubok vezetőségeit kommunista művészekből* [kiemelés az eredetiben – H. G.] állítjuk össze. Szükségesnek látszik egyes értelmiségi szakmák részére hasonló klub létrehozása. (A KISZ kulturális munkája. PIL IV.289.13. 14/1957.)

A klubok vezetőségéhez hasonlóan a KISZ szigorúan csak a megbízhatóság és a párthoz való lojalitás alapján válogatta meg az első jazzszaklap szerkesztőségét is:

Kérjük a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatalát, hogy a KISZ Budapesti Bizottság irányítása és ellenőrzése alatt álló Ifjúsági Jazz Klub részére – az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelenését engedélyezze. [...] A Híradó célja, hogy az Ifjúsági Jazz Klub tagságát a jazz tárgyú eseményekről tájékoztassa, valamint kultúrpolitikai és szakelméleti kérdésekben a tagság ismereteit bővítse. [...] Felelős szerkesztője: Komornik Ferenc, a Magyar Ifjúság munkatársa, felelős kiadója: Kurcz György, KISZ Budapesti Bizottság titkára. (Javaslat az Ifjúsági Jazz Klub Híradó megjelenetésére. PIL IV.289.13. 28/1963.)

A KISZ Budapesti Bizottsága könnyűzenei kultúrát és az ifjúságot patronáló politikájának eredményeként 1962-ben a jazz műfaját hivatalosan is elismerte a politikai vezetés. A színes bőrű amerikai jazzikonokról ekkor már a szovjet zeneszerzők is elismerőleg nyilatkoztak. Megindultak a nagyszabású jazzkoncertek, elsőként a Szovjetunióban, de volt, hogy 1963-ban az odalátogató szovjet vendégek tiszteletére rendeztek koncertet az Egyesült Államokban. Benny Goodman zenéjét szovjet zeneszerzők – köztük Hacsaturján, Sosztakovics, Kabalevskij – hallgatták meg, és gratuláltak hozzá.⁴⁶ A jazz legalizálásában a nyugat felé nyitó szovjet politika adott ténylegesen szabadabb

⁴⁶ A *Magyar Ifjúság* vonatkozó cikkében [*Magyar Ifjúság* 1962. 7(40): 4.] – zárójelben – beszámolt arról, hogy Goodman lánya nem szereti a jazzt, hanem rock and rollt hallgat.

utat. Miután a Szovjetunióban elfogadottá vált a jazz, azután engedett a szorításon a magyar kultúrpolitika.⁴⁷

Korábban már bemutattuk, hogy a jazz játszásának tilalmát a diktatúra legkeményebb időszakában is ki lehetett kerülni, és egyes vendéglátó-ipari helyeken, könnyűzenei intézményekben kevésbé vették szigorúan a párt idevonatkozó direktíváit (Csatári 2007). De összességében a zenészek számos retorzióknak voltak kitéve. A hatvanas években azonban már csak azokat a jazzistákat büntették és gátolták, akik viselkedésükkel, előadásmódjukkal szembehelyezkedtek a rendszer értékeivel, normáival vagy a politikai vezetés kritizálásának nyíltan is hangot adtak. Ezért nem kapott például útlevelet egy nemzetközi fesztiválra Kovács Gyula, vagy később így akadályozták meg közvetve, az Interkoncerten keresztül a *Syrius* zenekar amerikai vendégszereplését.⁴⁸

Az ötvenes évek közepén az Egyesült Államokban beinduló rock and roll láz európai megjelenése és elterjedése elterelte a műfajról a politika figyelmét, mivel már nem ez számított a fertőző nyugati kultúra delejes ópiumának.⁴⁹ A jazz politikai elfogadásáért és intézményes (formai) integrációjáért cserébe nagy árat fizetett, mivel fokozatosan elvesztette tömegbázisát az ifjúság körében, és tudatosan egyre inkább eltávolodott mind a beatrajongó fiatalok, mind az esztrád örökzöldeket, operettet és magyar nótát követő idősebb generációk tömegkultúrájától.⁵⁰ Továbbá, a jazz sajátos átélése, a magaskultúrához és polgári aktivitásokhoz (zenei ismeretekhez és tanulmányokhoz, klubélethez), kozmopolita (polgári), valamint a nyíltan nem politizáló, ám a politikai ellenzékiiség-

⁴⁷ Egy, a *Szovjetszkaja Kulturában* megjelent – és az *Élet és Irodalomban* ismertetett – írás tükrözi az ellenállás csökkenését e zenei kifejezésmóddal szemben. A szerző, Leonyid Utyeszov szerint: „Érdemtelen és káros dolog »tiltott gyümölcsésé« változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében.” (N. N. 1961.) S ha ő így vélte, akkor itthon is javallott volt enyhíteni a szorításon, hamarosan pedig már az vált a céljá, hogy mérsékeljük a *baráti országokkal* szembeni lemaradásunkat jazzügyben.

⁴⁸ 1972 áprilisában Los Angelesből érkezett egy koncertszervező iroda ajánlata, amelyben munkavállalási engedélyt és azonnali, három hónapos amerikai turnét, valamint lemez felvételét kínálták a *Syrius* számára. Az Interkoncert azonban az együttes helyett válaszolt a cégnek: a *Syrius* az adott időpontoktól kezdve már nem ér rá, csak a megadott időpontig áll rendelkezésre – ami a válaszelevél keltezésének napja volt –, azon túl nem. Lényegében tehát a *Syrius* a tagok tudta nélkül fosztották meg a külföldi szereplés lehetőségétől. A *Syrius* történetéről bővebben lásd Budai (2006).

⁴⁹ A mai értelemben vett rock and roll születését 1954-re datálják, amikor Bill Haley sikerre vitte a ma is mindenki által ismert *Rock Around the Clock* című dalát. Magyarországon ez a stílus a fénykora idején nem terjedhetett el az akkori nyugatellenes politikai viszonyok miatt, sőt az öltözködésükben a stílust követő „jampecek” sokszor megverték és stigmatizálták. Az 1980-as évek elejének nosztalgiahulláma azonban hazánkban is divatba hozta a rock and rollt, elsősorban a *Hungária* együttes és Komár László révén. A témáról bővebben: Jávorszky és Sebők (2009).

⁵⁰ Ez kevésbé volt igaz a klasszikus formákra, a ragtime-ra és a dixielandre, így lett az ország egyik, ha nem a legnépszerűbb „jazz” zenekara a *Benkó Dixieland Band*, köszönhetően Benkó Sándor kiváló zenekar-vezetői és a korszak lehetőségeit megragadó menedzseri munkájának.

hez kapcsolódó értékei (Gonda 2004) nagyban meghatározták a jazzt befogadni és érteni képes közönség létszámát, illetve a fenti értékeket tagadó hatalom reakcióit.

A szakirodalomi forrásokban és visszaemlékezésekben gyakran olvasható, hogy a jazz a hatvanas években átkerült a *tűrt*, esetenként a *támogatott* kategóriába (Jávorszky és Sebők 2009). A hétköznapi általánosításokkal szemben azonban helytelen a pártállam időszakában egy-egy művészeti ág, zenei műfaj vagy akár egy zenei szubkultúra és a hatalom viszonyát leíró – az Áczél György nevéhez kötött – *támogatott*, *tűrt* és *tiltott* jelzőket kizárólagosan és statikusan értelmezni. Ahogy a hatvanas években, úgy már korábban is voltak támogatott és voltak tiltott zenészek is.

Az elfogadottság és támogatottság mérőeszközeként felfogható a Magyar Rádióban és később a Magyar Televízióban közvetített vagy sugárzott fellépések száma, illetve hossza; a Rádió által szervezett jazzfesztiválokon való fellépések, vagy az állami monopóliumú Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) által kiadott jazzhanghordozók megjelentetésének gyakorisága.⁵¹ A hatvanas évek közepétől a jazz intézményesülésével, a Magyar Rádiónál Kiss Imre feladata lett a jazzműsorok készítése, szerkesztése, illetve a jazzfesztiválok szervezése és lebonyolítása. A legfoglalkoztatottabb és széles médiamegjelenést élvező jazzisták jellemzően más területeken is kiemelkedtek: felsőoktatási intézmények professzorai, tanárai, foglalkoztatott komponisták, akik kapcsolatrendszerük, szakértelmük révén sikeressé váltak.⁵²

A kedvező változások ellenére a hatalom még a hatvanas évek közepén sem nézte jó szemmel a jazzt, illetve a beatzenét játszó – renitensnek minősített – zenekarokat még sokszor azonosította, összemosta a jazzt művelőkkel. Ez derül ki a Budapesti Pártbizottság Párt és Tömegszervezetek Osztályának az MSZMP Központi Bizottsága (KB) Kulturális Osztályának tett jelentéséből is:

Egyfelől egy értelmiségi, alkalmazotti réteg következetesen a komolyzene rajongója, másfelől a fiatalság nagy része a nyugati dzsessz kritikátlan hódolója. Rontja a közízlést a vendéglátóiparban foglalkoztatott zenészek műsora, mert produkcióik gyengék, megoldatlan művészeti irányításuk, valamint a vendéglátóipar anyagi érdekeltsége szabja meg a műsorokat. (Jelentés a munkásifjúság ideológiai- és kulturális nevelésének néhány kérdéséről. MOL M-KS 288-35. 10/1964.)

A konszolidálódó Kádár-rendszer az ötvenes évekkel ellentétben már nagyobb figyelmet szentelt a szórákkoztató zenének (és hatásainak), ezen belül a

⁵¹ Az MHV állami monopóliumának megtörésére egészen a nyolcvanas évek közepéig kellett várni. Ekkor a változást – egy ideig a Soros Alapítvány pártfogásába vett – győri Adyton Egyesület lemezkiadásai jelentették valamelyest, mely *Jazz Studium* névvel új, alternatív jazzszaklapot is indított – sajtómegjelenéshez juttatva így az avantgárd irányzatot.

⁵² A hatvanas-hetvenes években ilyen gyakran foglalkoztatott és a médiában propagált jazzmuzikus, illetve együttes volt Benkó Sándor és zenekara, a Bergendy-zenekar, Gonda János, Pege Aladár, Szakcsi Lakatos Béla és Vukán György.

jazznek. A párt elsődleges célja ezzel az ifjúság nevelése volt. A pártvezetés a kultúrát felügyelő szervezetein keresztül (KISZ, OSZK, ORI, Interkoncert) már nagyobb különbséget tett a műfajok között, bizonyos zenekarokat kiválasztott (konszolidált) és cserében támogatott, míg másokat csak megtűrt vagy egyenesen ellehetetlenített. Ám ez sokszor nagyon esetlegesen történt. Néhány zenész és zenekar kiemelkedhetett a kapcsolatainak vagy politikamentességének, esetleg a pártszervekkel való együttműködésének (vagy ezek kombinációinak) köszönhetően. Az egyes kategóriákba beskatulyázott zenészek vagy zenekarok politikai megítélése pedig ezután csak ritkán és nagyon lassan változott meg.

Annak ellenére, hogy a jazz 1965-ben, a volt szocialista országok közül elsőként Magyarországon intézményesült a zeneoktatásban, és egyre több megjelenési lehetőséget kapott a sajtóban, a zeneelméleti könyvekben, a lemezkiadásban, a rádióban és a fesztiválokon, mégsem vált széles körben elterjedt, kulturális értelemben meghatározó zenei irányzattá. A rock and roll, majd a beat térhódításával ugyanis elvesztette közönségét, és egyre inkább a magas-kultúra, a komolyzene felé törekedett.⁵³ Mindezek fő okaként – az eddig feltárt történelmi értékkel bíró dokumentumok és más források (például az általam készített interjúk) szerint – a dogmatikus hivatalos kultúra elnyomása, a kapuőri pozíciókba helyezett káderek⁵⁴ provinciális gondolkodásmódja, illetve a modern jazzt értő közönség hiánya említhető meg. Szintén a jazz súlytalanságára lehet következtetni a szaklapok hiányából és megjelenésük időszakosságából.⁵⁵

A KISZ *az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről* 1964-ben készített egy terjedelmes jelentést az MSZMP KB Kulturális Osztálya részére. A riportban leírják a párt határozatait, és irányelveit szigorúan követve, „tapintatosan” próbálják befolyásukat növelni, nevelő politikájukat érvényesíteni a fiatalok körében a szórakozásaik, szokásaik terén.

A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség célja a *magyar ifjúság kommunista nevelése*, ezért minden KISZ-szervezet számára fontos politikai kérdés, hogy az ifjúság

⁵³ A jazz, ellentétben a lázadó és külsőségekre építő beattal vagy a rockkal szemben, nemcsak egy zenei stílust képviselt, hanem egy művészeti entitást, gondolkodási sémát jelentett. Kapcsolatot létesített az irodalommal, a festéssel és más kortárs művészeti ágakkal.

⁵⁴ Ilyen kapuőrként, nagy befolyással rendelkezett a Magyar Rádióban Kiss Imre műsorszervező – eredetileg orgonista – a jazz, Erdős Péter (MHV) a pop-rock területén. Kiss Imre még a rendszerváltás után is, egészen 1994-ig dolgozott a Magyar Rádiónál, a médiaháború időszakában Csúcs László elnökségét támogatta, ám a választások nem hoztak neki szerencsét. A jazzéletől ezután visszavonult, illetve a szcénában hivatalos minőségében volt jelen.

⁵⁵ A jazznek 1963-ig nem volt önálló sajtóorgánuma. Az első szaklap a Dália megindulása után jelenhetett meg *Ifjúsági Jazzklub híradója* néven. Az amúgy színvonalas periodikához csak harmadévenként juthatott hozzá a jazzklub tagsága, és mindössze hat számot ért meg. Ezután 1974-ig kellett várni a következő jazzlap, a *Jazz Tájékoztató* megjelenéséig, amely 250 példányban került terjesztésre.

hol, hogyan és mivel tölti szabad idejét?! [kiemelés az eredetiben – H. G.] A növekvő szabad idő célszerű és hasznos eltöltésének okos, tapintatos segítése és szervezése az ifjúsági szövetség tömegkapcsolatának és tekintélyének fokmérője lett, jórészt ezen múlik, hogy a KISZ valóban az ifjúság többségének kedvelt, vonzó szervezetevé váljon. A szabad idő alakulásának és felhasználási lehetőségeinek ismerete, az ifjúság érdeklődésének állandó tanulmányozása és kielégítése nélkül ifjúsági szövetségünk nem tudja betölteni társadalmi hivatását, nem tudja kivívni, megtartani és tovább erősíteni a fiatalok szeretetét és bizalmát. (KISZ KB Intéző Bizottságának jelentése: A szabad idő felhasználásának tapasztalatai a művelődés, pihenés, szórakozás néhány fontos területén. MOL 288. 35 8/1964. 3.)⁵⁶

Tíz fő területet különítettek el, ahol fontosnak találták az ifjúság tudatos nevelését: 1. Olvasottság 2. Film 3. Színház 4. Zene 5. Képzőművészet ízlésvilága 6. Rádió és televízió 7. Művészeti tevékenység 8. Modern társastánc 9. Sport és testnevelés 10. Kirándulás, turisztika és táborozás. Ennek megfelelően elvárásokat, irányelveket fogalmaztak meg az érintett minisztériumok, a Magyar Rádió és Televízió, a Szakszervezetek (SZOT), a Tömegszervezetek (Magyar Testnevelési és Sportszövetség, TIT) és egyéb, például vendéglátóipari vállalatok felé.

A beszámoló részletesen foglalkozik a tánczene és áttételesen a jazz helyzetével. A modern tánczenénél (beat) már jóval igényesebb – a hatalom számára szalonképessé tett – jazzt preferálták, és próbálták ellenpontként, a KISZ által kínált alternatívaként népszerűsíteni a fiatalok körében – mint később kiderült, teljesen eredménytelenül:

A modern tánczene [kiemelés az eredetiben – H. G.] térhódítása érthető és természetes, de nem egyértelműen öröndetes jelenség. Halványítja ugyan a „régí jó békeidőket” idéző századeleji érzélgős muzsika hatását, de nem kevésbé árt gazdag zenekultúránk ápolásának. A nagy „tánczenei konjunktúrában” gombamódra elszaporodtak az amatőr tánczenekarok és énekesek, s a fiatalok tömegesen pártoltak át hozzájuk. Hangszerből divattá vált a gitár, két év alatt hatszorosára nőtt a kereskedelmi forgalma. A tehetséges, képzett zenészekből álló együttesek hamar kintűntek, de amikor az *igényesebb dzsessz* [kiemelés tőlem – H. G.] interpretálására vállalkoztak, fokozatosan csökkent közönségük. Nem így egyes igénytelenebb zenekaroké! Néhány – főleg budapesti – kevesebb zenei műveltséggel, de jóval nagyobb feltűnési vágygal megáldott együttes „stílusra” talált egyes külföldi rádióadók (Luxemburg, SZER) tánczenéjében, amely az utánzásban tovább vesztett értékeiből és „gazdagodott” *ritmus túlhajtó erotikájában* [kiemelés az eredetiben – H. G.]. Az amatőr táncdalénekesek nem népszerűsítik a sok esetben bárgyú és igénytelen magyar táncdalszövegeket, de annál több kárt okoznak a nyugati sztárok utánzásával, a hibásan értelmetlenül előadott idegen szövegekkel. A korszerű

⁵⁶ Az anyagban szó esik az Ifjúság a szocializmusért mozgalom, az Országos Népművelési Intézet megalapításáról.

tánczenét kereső fiatalok egy része – főleg Budapesten – az ilyen zenekarok és énekesek köré csoportosult, és ebben már nehéz szétválasztani a kozmopolita, egzisztencialista életjelenségek hordozóit az erkölcsében, világnézetében romlatlan, de ízlésében fejletlen fiataloktól. (Az ifjúság kommunista nevelésének irányelveiről. MOL M-KS 288-35. 8/1964.)

A hatvanas évektől az ifjúságpolitika tudatosan próbálta használni a jazzt a lázadó beat- és a rockzene ellensúlyozására. Leválasztva a vendéglátásról, a műfajt átértelmezve, kulturális alternatívaként, kvázi forradalmi fegyvereként (Finkelstein 1961; Nagy 1962) kívánta vonzóvá tenni a fiatalok körében – ami nem talált különösebb visszhangra.

A fiatalok örömmel fogadják a színvonalas tánc- és dzsesszzenét, tömegesen látogatják a KISZ rendezvényeit, és az elmúlt években alakult ifjúsági dzsesszklubok tapasztalatai mutatják, *hogy a tánczenénél jóval igényesebb dzsessz* [Kiemelés tőlem – H. G.] igénylése és művelése magasabb zenei kultúrát, virtuóz hangszertudást kíván, és ennél fogva kedvezőbb talajt teremt a modern komolyzene befogadásához. A KISZ-szervezetek tánc- és dzsesszzenei ízlésformáló tevékenysége egyelőre kevés fiatalot érint, további előrehaladás azonban nem képzelhető el az *alapvető* problémák *gyors és gyökeres* megoldása nélkül [kiemelés az eredetiben – H. G.]. [...] A hivatásos szórakoztató és tánczenészek művészeti és szakmai irányítását választák szét a vendéglátóipartól, továbbképzésüket és művészeti ellenőrzésüket hivatott szakmai, politikai szervek végezzék [...] A Zeneművészeti Főiskolán és a zenei szakiskolákban (nappali és esti tagozaton) indítsák meg a dzsessz- és tánczenei oktatást, tegyék lehetővé a hivatásos és amatőr tánczenészek színvonalas szakmai képzését. Támogassák a dzsessz-klubok tevékenységét, ösztönözzék és támogassák a hivatásos jazz-zenészeket, hogy vegyenek részt a dzsessz-klubok munkájában, mert a dzsessz-zene művelése fejleszti és feltételezi a magasabb zenei kultúrát, alapos zenetörténeti ismereteket és virtuóz hangszertudást kíván. [...] Minden budapesti kerületben és a megyeszékhelyeken jelöljenek ki egy-egy – legfeljebb II. osztályú – zenés, táncos szórakozóhelyet, ahol a kerületi, illetve a városi KISZ bizottság és a vendéglátóipari vezetők megegyezése szerint hetenként egy-két napon társadalmi vezetőség által irányított szeszmentes ifjúsági zenés, táncos programot bonyolítanak le 18–22 óráig. (Ellenőrzött és előírt táncrend; szakavatott táncfelügyelet; öltözködési ellenőrzés; tánc és divatbemutató; illemtanítás stb.) (MOL M-KS 288-35. 8/1964.)

A fenti dokumentumból kiviláguló kulturális enyhülés, a szimbolikus Ifjúsági Park és annak tulajdonképpen téli helyszínként 1962 októberében megnyitott, tisztán csak jazzmuzsikát játszó Ifjúsági Jazz Klub engedélyezése egyben a jazz és közönsége szabályozását célozta meg,⁵⁷ és a zenészek megosztá-

⁵⁷ A futballmérkőzéseket és a szervezett május elsejei felvonulásokat leszámítva lényegében nem volt hely és alkalom, ahol több ezer ember egyszerre összegyűlhetett volna. A korszak politi-

sát eredményezte. A klub vezetését az Ifjúsági Parkkal ellentétben részben szakemberekre, megbízható jazz-zenészekre és KISZ-káderekre bízta.

A Gonda János vezetésével 1965-ben induló Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola Jazz Tanszak kétségkívül óriási lépésnek bizonyult a műfaj integrációjában, ám a jazz ilyen formában történő intézményesülése korántsem hatott inspirálóan a jazz-zenei életre. Egyrészt a nómenklatúra a jazztanszakon megszerezhető középfokú zenei képzést csak az érettségit kiegészítő szakmaként ismerte el (mintegy fenntartva a vendéglátós-zenész sztereotípiákat), ezért a jazz kultúrpolitikai értelemben továbbra sem kerülhetett be a támogatott művészetek – így a komolyzene – körébe. Csak áttételesen, a KISZ szervezetein keresztül kapott művészeti támogatást általában a szervezett és (a hetvenes évektől egyre lazábban) ellenőrzött klubélet. A későbbiekben egyre inkább fontos és szorgalmazott lépésekre nem került sor, így a jazz sem a felső, sem az alapszintű zenei oktatásba nem került be. A jazzoktatásba sem alulról, sem pedig onnan a zenei felsőoktatásba nem volt átjárás vagy kapcsolat, ami nehezítette a klasszikus vagy a népzenei tanulók köréből képzendő utánpótlást. A jazz politikai elismeréseként megalakuló jazztanszak tehát nem jelentett mást, mint a szabályozás alacsonyabb szintre helyezését,⁵⁸ amellyel a hatalom passzív eszközökkel mellé állt, felkarolta ezeket a kezdeményezéseket, kifogva ezzel a szabadság toposzának szelét a jazz vitorlájából. Szintén 1965-ben adott ki az MHV először jazzlemez, Gonda János és együttese lehetett elsőként a nyertese a politika és jazz általa képviselt kiegyezésének.

A vizsgált források tehát azt mutatják, hogy a fordulat nem azért történt, mert a hatalomnak alapvetően megváltozott volna a véleménye a műfajról, vagy felismerte volna egyedülálló művészeti értékét. Sokkal inkább arról van szó, hogy megpróbálta saját képére formálni, demitizálni és egyben a szovjet mintát követve átideologizálni a jazzszcénát, és egy sajátos intézményrendszerben (ifjúsági és művelődési házak) konzerválni azt. Mindennek célja az új zenei műfajok hatásainak – mint kiderült, sikertelen – ellensúlyozása volt.

A magyar jazz hatvanas években történő legalizálódásának egyik fontos kísérőjelensége volt a tömegkultúrától, illetve az ifjúságtól való eltávolodása.

kai vezetése félt, gyűlölte, s így kerülte is a tömegesedést, mert tudat alatt is veszélyt látott benne. Így ha életre is hívott tömegeket vonzó eseményeket, azokat kontrollálni akarta (Bálász 1994).

⁵⁸ Szabó Sándor jazzgitáros egy 1985-ben megjelent interjújában kemény kritikával illette a nyolcvanas évek jazzoktatásának irányelveit, maradinak értékelve azt: „[A jazztanszakon a nyolcvanas évek elején] semmi mást nem ismertek el, csak a bebopot és a swinges lüktetést. A többi utálatos dolog volt a számukra. Egyszer elvittem a tanszakra egy kompozícióm: »Ez óriási, Sanyika, gyönyörű! – mondták. – De nem ér semmit, mert nem jazz!!«. Zenei szakmunkásképzés folyt, ahol az improvizációkat, mint klasszikus motívumokat másolták. Példaképem Szabados. Minden általa eljátszott hang tartalmazza azt az igazságot, amit egy magyar zenész Bartók óta kimondott, illetve leüthetett a billentyűn. A jazz magyarságáért más nem sokat tett. [...] Amatőr vagyok, nem profi, nem játszom hat zenekarban, nem ebből próbálok megélni, tehát szabad vagyok!» (Libisch 1985: 19.)

A jazz és közönsége viszonyát relativizálta, hogy a műfaj elvált a szórakoztató tánczenétől, népszerűsége ezáltal erősen csökkent. A jazz-zenészek által hangsúlyozott, és a jazzhez a mai napig kötődő értékek, mint a szabadság, függetlenség, individualizmus, tolerancia, háborúellenesség, és ezek értelmezései a negyvenes és ötvenes évek modern, majd különösen a hatvanas évek free és avantgárd jazz irányzatában teljesedtek ki.⁵⁹ Az optimista, dallamos swing helyett a diszharmonikus hangzás, a kötött ritmikát felbontó, impulzív, erős érzelmi elemeket magába szövő jazz már egyfajta kritikai zeneként láttatta a kor jellemző vonásait. A jazztörténeti munkák adatai szerint előbbi az ötvenes évek második felében, utóbbi a hetvenes években érkezett meg, szűrődött be hozzánk. Nyilvánvaló, hogy ezek az értékek a rendszer bukásáig szemben álltak a kommunista párt által képviselt ideológiával.

6. ÖSSZEGZÉS

A hidegháború korszakában a jazzt átható szabadságmítoszt egyrészt az amerikai politikai hatalom és a fogyasztást ösztönző tömegkultúra, másrészt a kommunista rezsim Amerika-fóbiája táplálta. Ezek a tényezők alakították ki több visszaemlékezőben a műfaj olykor heroikus képét. A magyar jazz legnagyobb és tulajdonképpen egyedüli teoretikusa, Gonda János is úgy gondolja, hogy a jazz az ellenállás egyfajta szimbóluma volt, de normatív állítása, miszerint a politikai vezetés valódi súlyánál és hallgatottságánál nagyobb figyelmet szentelt volna a jazznek, némileg a jazz mítoszt hivatott erősíteni.

Különös, hogy éppen a jazz, a maga viszonylag szűkebb közönségével került minden más zenei műfajnál gyakrabban a politika látókörébe. [...] A jazz a 20. században nemcsak magára vonta a hatalom figyelmét, de folyamatosan irritálta is azt. A beavatkozás pedig a mindenkorai politikai helyzettől függően néha közvetlen tiltás formájában, máskor közvetett, burkolt módszerekkel történt. (Gonda 2004: 11)

1956 után a hivatalos kultúrpolitika kezdeményezésére és ellenőrzése alatt jött létre, szerveződött meg a jazzélet, ami így elvesztette rendszerellenes, polgári élet. A hivatalos szemlélet mellett azonban létezett egy másik, informális formája is a jazznek, amely rendszerint feloldódott a rockban, a népzeneben vagy az avantgárdban.

A korszak jazzéletét megközelítő nemzetközi irodalom bőséges és sokoldalú.⁶⁰ A hazai ezzel szemben igencsak szűk, jellemzően egyoldalú (zeneelméle-

⁵⁹ Elsősorban a bebop, a cool, hardbop, az ötvenes évek végén megjelenő free irányzat, majd a hatvanas évek végétől színre lépő fúziós (jazz-rock) alműfajokban (Jost 2003).

⁶⁰ A nemzetközi irodalomban rendkívüli hatású és megkerülhetetlen teoretikus munkák például Jost (1974, 2003), Broecking (1995), Hersch (1998) és Von Eschen (2004).

ti), társadalomtörténeti értékét tekintve pedig elavult vagy szakszerűtlen – ami tükrözi a magyar jazzélet reflektálatlanságát és zártságát (Losonczi 1969; Malecz 1981, 1987). Jó lenne, ha a rendszerváltás után több mint húsz évvel megszólalnának az idézett és a jazz magyar irodalmát uraló szerzőkön kívül olyanok is, akik például a jazz alsó régióiban, a jazzklubok vagy koncertek szervezésével foglalkoztak. Vajon ők – egy egészen más pozícióból – hogyan látták a jazz és a hatalom viszonyát? Hogyan alakult életpályájuk, milyen személyes stratégiákat követtek? Külön kérdéscsoportot jelenthet a cigány származású jazz-zenészek életútja és diskurzusa, összevetve például az afroamerikai zenészek identitásával. További elemzést és külön figyelmet érdemelnek a SZER anyagai, illetve más rádióállomások, például a Magyar Rádió műsor-politikai dokumentumai. Más, általam most nem elemzett dokumentumokból – például az állambiztonsági iratokból – kiderül, hogy a hatvanas évektől titkoszolgálati ellenőrzés (ÁBTL Gara M-37332. 15–137.) alá vontak néhány olyan jazz-zenészt, aki külföldi útja alkalmával gazdasági visszaéléseket követett el. A jelentések azt mutatják, hogy hivatalosan jazzrajongó lehetett ekkor az is, akinek Elvis Presley volt a kedvence (ÁBTL Gerendás M-22437. 52.). Am más műfajokhoz képest (beat, rock) elenyésző iratanyag került elő a jazzszcénáról, mivel nem kezelték veszélyforrásként, így nem merült fel állambiztonsági megelőzési feladatként – maximum továbbra is gyanúsán szemlélték (Szőnyi 2005). Ennek ellenére a vonatkozó állambiztonsági iratok is további kutatásokat igényelnek. A korszak jazzszcénájának feltárása tehát még korántsem teljes.

A jazz hazai legalizálásával nem tarthatta meg forradalmi mítoszát. A KISZ irányításával a rock and roll és beat ellensúlyozására megpróbálták átideologizálva népszerűsíteni a fiatalok körében – mintegy „öregítve” őket, ám a 15-20 éves kiséssel a hatvanas években hozzánk beérkező modern (absztrakt) jazz erre alkalmatlan volt, másrészt a fiatalok a jazz avitt formáitól eltávolodtak. A forradalmiság kultusza így a beatre és rockzenére hagyományozódott.

Végül, de nem utolsósorban a jazz 1945 utáni történetének tragikus fintora, hogy amikor a hatalom végre szabad utat engedett a műfajnak, addigra a lehetséges rajongók már kihátráltak a jazz mögül. A műfaj népszerűségének megcsappanása szempontjából kiemelendő az ifjúság (és a zenészek) körében a beatezene megjelenése és térhódítása. Ez egy fontos momentum, mivel a jazz társadalmi bázisa egészen 1950-ig – elsősorban Budapesten és a nagyobb városokban – széles körű volt, ám akkor vált újra legálisan is elérhetővé a fiatalok szélesebb csoportjai számára, amikor kitört a beatforradalom (Vajnai 2005; Jávorszky és Sebők 2009).

HIVATKOZÁSOK

- Adorno, T. W. (1962) *Introduction to the Sociology of Music*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bakan, J. (2009) Jazz and the „Popular Front”: „Swing” Musicians and the Left-Wing Movement of the 1930s–1940s. *Jazz Perspectives*, 3(1): 35–56.
- Balázs M. (1994) Az Ifipark. *Budapesti Negyed*, 2(1): 137–150.
- Broecking, C. (1995) *Der Marsalis-Faktor: Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren*. Waakirchen – Schaftlach: Oreos.
- Budai E. szerk. (2006) *Szétört álmok: A Szirius együttes története*. Üröm: Stean Hungária.
- Csatári B. (2007) A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk*, 52(3): 67–103.
- Felkai G. (1999) Jürgen Habermas és Keith Jarrett: Az összehasonlító kulturális elemzés egy esete. *Szociológiai Figyelő*, 11(1–2): 24–39.
- Finkelstein, S. (1961) A jazz. *Valóság*, 4(1): 42–51.
- Germuska P. (2008) A magyar fogyasztói szocializmus zászlóshajói: Hadiipari vállalatok civil termelése, 1953–1963. *Korall*, 9(33): 62–80.
- Gonda J. (1963–1964) A jazz. *Muzsika*, 6(1): 14–21; 7(1): 27–32.
- Gonda J. (1965) *Jazz: Történet, Elmélet, Gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda J. (1982) *Mi a jazz?* Budapest: Zeneműkiadó.
- Gonda J. (2004) *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Havadi G. (2006) Az „Új népi szórakozóhely”. *Fons*, 13(3): 315–354.
- Havadi G. (2010) Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall*, 10(39): 5–31.
- Hersch, C. (1998) *Democratic artworks: Politics and the arts from Trilling to Dylan*. Albany (NY): State University of New York.
- Horváth S. (2006) Ifjúsági lázadás a hatvanas években? Önteremtés és beavatás: Feljegyzések a galeriból. *Fons*, 13(1): 21–59.
- Jávorszky B. Sz. és Sebők J. (2009) *A magyar rock története. 1.* (3. kiadás) Budapest: Népszabadság Zrt.
- Jost, E. (1974) *Free Jazz*. (Studies in Jazz Research 4.) Graz: Universal Edition.
- Jost, E. (2003) *Sozialgeschichte des Jazz*. (2. kiadás) Frankfurt am Main: Zweitausend-eins.
- Kenyeres I. (2002) A superman hippik és a tanácstalan rendőrök. In Majtényi Gy. és Ring O., szerk. *Közel-Múlt: Húsz történet a 20. századból*. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 135–154.
- Libisch K. (1985) Amatőr vagyok...: Életrajzi portré Szabó Sándor gitárosról. *Polifon*, 1(4): 19.
- Losonczi Á. (1969) *A zene életének szociológiája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Malecz A. (1981) *A jazz Magyarországon*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet.
- Malecz A. (1987) *Zenei ízlés Magyarországon: Tanulmányok, beszámolók, jelentések*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

- Maróthy J. (1966) *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- N. N. (1961) „Szükség van jó dzsesszre?” Egy érdekes szovjet vélemény. *Élet és Irodalom*, 5(14): 12.
- Nagy P. (1962) Beszéljünk a jazz-ről. *Parlando*, 4(1): 9–11.
- Pernye A. (1962) A jazzről. *Valóság*, 5: 57–70.
- Pernye A. (1964) *A jazz*. Budapest: Gondolat.
- Péteri L. (2002) Légy résen! Támad a burzsoá avantgardizmus: Magyar zenészek gyümölcsöző moszkvai tanulmányútja. *2000*, 14(3): 63–68.
- Ritter, R. (2008) *Jazz – a Cold War Weapon?* Kézirat, megjelenés előtt.
- Simon G. G. (1999) *Magyar Jazztörténet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Simon G. G. (2006) Jazztilalom a harmadik birodalomban. *Jazzkutatás*. Elérhető: <http://jazzkutas.eu/article.php?id=66> (Hozzáférés 2010. február 1.)
- Szönyi T. (2005) *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. H. n.: Magyar Narancs – Tihanyi Rév Kiadó.
- Turi G. (1983) *Azt mondom jazz: Interjúk magyar jazzmuzikusokkal*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Ujfalussy J. (1992) „Járdányi ügy” a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951). *Magyar Zene*, 33(1): 14–18.
- Vajna T. (2005) A magyar dzsessz hányattatásai: A Dália papjai. *HVG*, 27(51–52): 119–122.
- Vitányi I. (1971) *A zenei szépség*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vitányi I. (1985) Jazz. *Jazz Studium*, 5(4): 11–15.
- Von Eschen, P. M. (2004) *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.

További források

Levéltári források, interjúk

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

Gara ügynök dossziéja M-37332.

Gerendás ügynök dossziéja M-22437.

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1950–1970.

Magyar Országos Levéltár (MOL)

XIX-A-33-a Kulturális Kapcsolatok Intézete, általános iratok, 1959.

XXVI-I-67. Országos Rendező Iroda iratai, 1959–1977.

M-KS 276-89. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1950–1954.

M-KS 276-91. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Tudományos és Kulturális Osztályának iratai, 1954–1956.

M-KS 288-22. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1960–1965.

- M-KS 288-35. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Kulturális Osztályának iratai, 1962–1964.
Politikátörténeti és Szakszervezeti Levéltár (PIL)
IV.289. 13. A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1957–1964.
Interjú Csányi Attilával, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest. (A szerző tulajdonában.)
Interjú Szigeti Péterrel, készítette Havadi Gergő, 2008, Budapest. (Az Oral History Archívum tulajdonában.)

Folyóiratok

- Élet és Irodalom*, 1961.
Ifjúsági Jazzklub híradója, 1962–1964.
Jazz Studium, 1984–1990.
Jazz Tájékoztató, 1974–1981.
Magyar Ifjúság, 1961–1965.
Magyar Zene, 1992.
Muzsika, 1961–1964.
Parlando, 1962.
Polifon, 1985–1986.
Új Zenei Szemle, 1950–1956.
Valóság, 1961–1963.

Patakfalvi Czirják Ágnes

Sounds of Cluj

A kolozsvári elektronikus zenei szcena tíz éve

1. KOLOZSVÁR MINT EGYETEMI VÁROS

Kolozsvár Funar¹ vezetését követő időszakának legfontosabb hozadéka a nekilendülő, gyors városfejlődés-fejlesztés.² Egyes szerzők az átmenet felgyorsulását látják ebben a folyamatban, egy modern ipari termelés által alakított város posztmodern, fogyasztáscentrikus átalakulását (Pásztor és Péter 2006). A szerzők a külföldi direkt tőkebefektetések hirtelen és látványos megugrását emelik ki 2004 óta, melyet a város által életbe léptetett neoliberais elveken alapuló gazdaságpolitika hatásának tulajdonítanak. A fejlődés látványosan mutatkozik meg egy sor infrastrukturális befektetésben is: járdákat, utakat újjítottak fel, hangsúlyt fektettek sétálóutcák kialakítására, a központ leglátogatottabb utcáinak házait tatarozták, egy kellemesebb, élhetőbb város kialakítására törekedve. A gazdasági fejlődés talán leglátványosabb indikátorai a gombamód szaporodó bevásárlóközpontok, plázák, a szabadidős fogyasztás népszerű terei.

Kolozsvár gazdasági profiljának átalakulása egy új szakaszt jelentett a város fejlődésében, amelyben a piacosítható „Kolozsvár-márka” tudatos felépítése nagy szerepet kapott, kap – a Kolozsvár-márka³ felépítésében az elsődleges cél a város és belváros olyan típusú átalakítása, amely által a fogyasztás maximalizálható (Pásztor és Péter 2006). A kulturális termelés és fogyasztás vonatkozásában a felmérések (lásd például CSCDC 2008) azt mutatják, hogy Kolozsvár nem csupán gazdasági értelemben Románia egyik legdinamikusabban fejlődő városa, hanem (a fővároson kívül) a legnagyobb *kulturális vitalitással bíró* települése is. A felmérésben azokat a tényezőket vizsgálták, amelyek meghatározzák a kulturális tevékenységeket ösztönző klíma megteremtését. A tényezők sorában fontos szerepet kapott a kialakított infrastruktúra, humán erőforrás, az önkormányzati támogatások mértéke, a kulturális aktivitás mértéke, a kreatív gazdaság kategóriája. Kolozsvár eredményét a kutatók a város

¹ Gheorghe Funar 1992-től 2004-ig volt polgármestere a városnak, magyarellenes és sovinszta kijelentései és megnyilvánulásai által vált híressé. A város vezetésének politikájában Funar mandátumának lejártával új elvek érvényesültek, amelyek elősegítették a gyors fellendülést.

² Lásd bővebben: Clujul devine aspirator de investitii in Transilvania, Elérhető: <http://www.capital.ro/articol/span-class-marcet-cluj-span-ul-devine-aspirator-de-investitii-in-transilvania-23669.html> (Hozzáférés 2010. január 17.)

³ Kolozsvár arculatának terve a sajtóban is nagy viszhangot váltott ki, lásd: Kolozsvár arculat 5. Szántó Attila: a legjobb üzenet az élhető város, Elérhető: <http://itthon.transindex.ro/?cikk=10922> (Hozzáférés 2010. január 17.)

multikulturális jellegével, a kulturális rendezvények sokszínűségével és a fogyasztó közönség magas számával magyarázzák (CSCDC 2008).

A fogyasztók megcélzott köre egyrészt turistákból, másrészt abból a társadalmi rétegből származó egyénekből áll, akiket a város kialakulóban levő, az országos átlagnál jobban kereső „középosztályához” tartozóknak tekinthetünk. A legnagyobb fogyasztói réteget azonban kétségkívül az itt tanuló egyetemisták alkotják. Kolozsvár Románia harmadik legnagyobb egyetemi városa, ezen belül hagyományosan a magyar diákok elsődleges egyetemi célvárosa is. 1990 óta a városban tanuló egyetemisták száma majdnem megháromszorozódott, számszerűen a hatvanötzretet is meghaladta (vagyis hozzávetőlegesen a város lakosságának egyötöde egyetemista).

A fiatalokhoz kapcsolódó sokszínű igények leginkább a szórakozás, valamint a kulturális fogyasztás színtereire hatnak. A szórakozóhelyek főleg ennek a rétegnek igényeire reagálva alakulnak. A „közösségi terek” kulturális és zenei kínálata különböző, általában már létező ízlésvilágok mentén fejlődik. A város éjszakai körforgásába minden évben újabb diákok kapcsolódnak be új információkkal, ízlésvilágokkal hatva a már kialakult kínálatra. A Kolozsváron körvonalazódó ízlésvilágok egyrészt külföldi hatásra, vagyis az adaptált zenei műfajok nyomán, másrészt az internet által közvetített információk nyomán, harmadrészt pedig a város egyetemistáinak ciklikus „cserélődésének” hatására változnak.

2. A VIZSGÁLT SZCÉNA

Tanulmányomban a már létező ízlésvilágok közül a breakbeat-drum&bass zenei stílushoz, tágabb értelemben az elektronikus tánczenéhez kapcsolódó kolozsvári szcénát, valamint az azzal összefüggő fogyasztói réteget vizsgálom. Kutatásom tárgya a fiataloknak egy olyan rétege volt, amely főleg a zenei fogyasztás szempontjából képez csoportot. A fókusz a kolozsvári elektronikus zenei szcena alakváltozásaira vetül, némi utalással a romániai zenei szcena egészére. A színtér alakváltozásait, valamint a változások tartalmát, irányait megpróbáltam egy 10 éves időintervallumba elhelyezni.⁴ Ez a tíz év magában hordozza a város egészén érzékelhető változások hatását, a színtér intézményesülésének kerettörténetét, valamint a folyamatosan átalakuló közönséget. Magában hordozza a város szórakoztatóiparának bővülését, az országszerte beinduló, alternatív szervezetek megjelenését, az azokkal való együttműködések lehetőségét, valamint a hasonló zenei irányzat köré szerveződő szcénák hálózataiba, kapcsolatrendszerébe való beépülési törekvést is.

A kutatás alapján véve két részre bontható, és a színtéren történő nagyobb átalakulások vonalait próbálja bemutatni. A kutatási folyamat első fázisában a

⁴ A tíz év ebben az esetben nem egy kerek számhoz való ragaszkodás, hanem az első kolozsvári helyszínre utal, vagyis általánosabban a szcena kezdeteire. Kolozsváron 1998 körül voltak az első megszervezett breakbeat-drum&bass partik.

szcena szubkulturális jellegének megragadására törekedtem.⁵ A szubkulturális jelleg alkotóelemeinek vizsgálata kapcsán azokra a jelenségekre figyeltem, amelyek lokalitásuknál fogva jellegzetesnek tűntek. A szubkulturális tőke szerepére, működésének mechanizmusaira és annak felhasználási stratégiáira figyeltem, a szcénán belül húzódó erővonalak, distinkciók fontosságát, a belső és külső határképzés módját próbáltam megragadni. Összességében véve a szubkultúra belső rendszerének feltérképezése volt a cél. Ebben az első fázisban a terep átláthatósága, ugyanakkor a szubkulturális jelleg körvonalazhatósága miatt a „szubkultúra” terminust leíró fogalomként használtam, amely a vizsgált zenei szcénához kapcsolódó szereplők ideiglenes közösségére utalt. Ez a szubkulturaként konceptualizálható ideiglenes közösség jól meghatározható szabályrendszer szerint működött. Az ízlésbeli kérdések körülírható distinkciós mechanizmusok mentén artikulálódtak (lásd Patakfalvi Czirják 2007).

A kutatás első fázisában feltérképezett közösségi alapú szerveződés, szabály- és normarendszer 2008-ra megváltozni látszik. Románia-szerre megfigyelhető az elektronikus zenei műfajok expanziója, ezzel párhuzamosan a szórakoztatóipar részeként markánsan megjelennek azok a helyszínek, amelyek kereskedelmileg kiaknázzák, és egyben elősegítik ezt az expanziót (Nagy és Plecadite 2009). Mindez alapvetően befolyásolta az elektronikus zenei szcena belső dinamikáját. Egyrészt a színtér folyamatos és gyors bővülésének hatására kicserélődtek a szereplők és egyre nehezebbé vált fenntartani a kialakult, kikristályosodott szabály- és normarendszer alapját képező elveket. Másrészt a szcénán belül szervezett események mára csupán kis szeletét adják a város egyre gazdagabb és bonyolultabb szabadidős- és szórakoztatóiparának. Mivel megfogalmazott célként szerepel széles közönségek bevonása, a színtér eseményeit szervező csoportoknak, a szórakoztatóipar szabályai szerint, versenyre kellett kelnie konkurens szervezetekkel. A tanulmányomban ennek az integrációnak és piaci versenynek a szcénára gyakorolt hatásaira próbálok reflektálni.

A kolozsvári elektronikus zenei színtér alakváltozásai jól megragadhatóak a színtér intézményesülésének fázisain keresztül. A színtér kialakulásának első fázisát kisebb csoportok, baráti körök zenei preferenciája határozta meg. Ekkor még ritkának számítottak az elektronikus zenei partik. Ezekből a baráti körökből alakult ki egy kisebbfajta közönség, valamint belőlük verbuválódott a partikat megszervező csoport is. 2003-ban alakult meg az első szervezet, amely az adott zenei irányzat képviselőjeként, kitüntetett fogyasztójaként és helyi termelőjeként lépett fel. A szervezetek létrejöttét értékelhetjük a szcena fejlődésének második fázisaként. Ezt követően egyrészt folyamatos létszámbeli növekedés, másrészt a színtér megszervezésében központi szerepet játszó kolozsvári DJ-k egyre nagyobb ismertsége volt megfigyelhető. A kolozsvári színtér ezeknek a szervezeteknek és DJ-knek köszönhetően képviselteti magát az elektronikus zene transznacionális hálózataiban is.

⁵ A kutatás első fázisa 2003–2007-ig tartott, a második fázist 2008-ban kezdtem.

A szcénában artikulálódó folyamatokkal összefüggő transznacionális hálózatokat csak a lokálisban általánossá vált vélekedések, tapasztalatok és elképzelések szintjén vizsgáltam.⁶ A szervezetek és a hozzájuk kapcsolódó közönség egymással folyamatos kapcsolatban lévő csoportokként működtek. Ezek a csoportok a közös zenei ízlésen túl értékközösséget alkottak, és úgy tűnik, hogy az elektronikus zene transznacionális hálózataiba való betago­lódásukat is ezen értékközösség alapján képzelték el.

A lokális színtér fejlődésének meghatározó szakaszában a thorntoni szempontok szerint értelmezett szubkulturaként működött. Sarah Thornton a szubkultúra fogalma alatt olyan ízléskultúrákat ért, amelyeket a különböző médiák szubkulturaként reprezentálnak, a szubkulturális jelzőt pedig olyan praxisokra alkalmazza, amelyeket a szubkulturához tartozó tagok undergroundnak neveznek (Thornton 1996). Az általa bevezetett „klubkulturák” terminus a szubkulturák lokálisát, lokális beágyazottságát emeli ki, a szubkulturák olyan elemeire összpontosít, amelyek az egyes regionális, vagy helyi színtereken artikulálódnak. A klubkulturákban részt vevő egyének kapcsolathálóinak fő szervező tengelyét a beazonosítható klubok és az ezek által szervezett események alkotják. A kolozsvári színtér annyiban tért el ettől a képtől, hogy a szcénához kapcsolódó egyének elsősorban nem adott klubokhoz, hanem az eseményeket szervező csoportokhoz kapcsolódnak. A helyszínek a tíz év alatt állandóan változtak. Ez az állandó változás furcsa módon a szubkulturális jelleg megőrzéséhez is hozzájárult, mivel a szcénában szervezett események színhelye főleg azok számára volt egyértelmű, akik részt vettek a szcénában vagy a szcénához kötődő fórum mindennapjaiban. A zenei stílushoz társított helyszín hiánya elősegítette, hogy a szcénában részt vevő egyének, a szubkultúra megszervezői és „fogyasztói” egy kis közösséget alkossanak, amely a meghatározott értékeken keresztül szerveződhethet meg.

A beazonosítható klubok köré történő szerveződés kapcsán a bukaresti elektronikus zenét preferáló szórakozóhelyeket és közönségüket feltérképező szerzőpáros – Raluca Nagy és Cristina Plecadite – erre a hozzávetőleges időintervallumra nézve hasonló megállapításra jut (Nagy és Plecadite 2009). A szerzők hangsúlyozzák bukaresti szórakozóhelyek „zenei profiljának” nehéz beazonosíthatóságát, valamint a színtérhez köthető eseményeken megjelenő közönség középosztályhoz való köthetőségét. Ellenben a kutatásuk alapján amell­ett érvelnek, hogy az általuk kutatott közönség kevésbé írható le a szubkultúra fogalmával. Véleményük szerint a romániai klubkultúra, klubkulturák a fogyaszt-

⁶ A kolozsvári szcénában zenei ízlésében egy meghatározó tengely az angliai irányzatokhoz való hűség, a „ragaszkodás”. Létezik egyfajta feltétlen, sokszor kritikátlan elköteleződés, akár tisztelet az angliai szcénákkal, valamint művészekkel kapcsolatban. Ez a viszonyulás sok esetben az angliai szcénákról szóló mítoszok keringésében fejeződik ki, másrészt abban a vágyban, hogy a kolozsvári szcénában képes lesz „utolérni”, „feljelődni” az ottani „színtre” (lásd Patakfalvi Czirákné 2007).

tási szokások, a fogyasztói kultúra mentén vizsgálható, ezért az életstílus koncepciója által foghatók meg (Nagy és Plecadite 2009).

A továbbiakban a szubkultúra fogalma mellett érvelve vizsgálom a kolozsvári lokális szintérből tapasztalt jelenségeket az adott időintervallumban.

3. A LOKÁLIS SZÍNTÉR ÉS SZUBKULTÚRA

A klubkultúra, szcena, neo-törzs és szubkultúra fogalmai mind asszociálhatóak a populáris zenekutatásokkal és az ifjúsági kultúrák kutatásával, ugyanakkor eltérő elméleti hangsúlyok és nehézségek hordozói.⁷ Kutatásom szempontjából az egyik legnagyobb elméleti kihívást abban a konceptualizálási kísérletben látom, amelyet Brubaker egy másik kontextusban csoportizmusként határozott meg (lásd Brubaker 2005). A szubkultúrakutatások területén talán a legátfogóbb kritikát ezzel kapcsolatban Bennett fogalmazta meg. A bennetti szubkultúrakritika elsősorban azt az elképzelést támadja, amely szerint a szubkultúrák csoportokként vagy kulturális alrendszerként jól körvonalazhatóak és beazonosíthatóak lennének. Bennett (2005) szerint empirikusan nagyon nehezen vagy egyáltalán nem igazolhatóak azok a határvonalak és társadalmi kategóriák, amelyekkel a klasszikus, a generációs és stílusbeli jellemzőket osztályhelyezethez kapcsoló szubkultúrakutatások operálnak, emiatt pedig teljesen félrevezető a belső homogenitásnak, egységességnek az a képzete, amelyet a szubkultúra fogalma implikál. Az „ügynevezett ifjúsági szubkultúrák” szerinte sokkal inkább példái „azoknak az instabil és változó kulturális kötődéseknek, amelyek a késő modern fogyasztói társadalmat jellemzik” (Bennett 2005: 133).

A neo-törzs terminus ebben a megközelítési módban a strukturalista értelemben vett szubkultúra fogalmával ellentétben az individuumok fogyasztási szokásaira, az életstílus alapján vizsgálendő „csoportok” instabilitására, időlegességére helyezi a hangsúlyt. Ez az újabb fogalom az identitás és ízlés közötti kapcsolat kombinációi által létrehozott csoportosulásokra használatos. A fiatalok ezen ízléscsoportok kombinációi között mozognak, és bármikor válhatnak egyikről a másikra. A hangsúlyozott fogyasztásbeli szabadság jelen van a kolozsvári szcénákban is, de ettől függetlenül a kutatásban vizsgált szintéren a szubkulturális jelleg mindezek mellett fennmaradt. A Bennett által hangsúlyozott élmény- és hangulat-központúság a kolozsvári szcena velejárója, azonban ennek interpretálása, a hozzá fűzött értelmezés, az erről való beszéd a szubkulturális hitelesség, valamint a szubkulturális tőke megerősítésében kap

⁷ Hesmondhalgh (2007) jó összefoglalását adja azoknak a fogalmaknak és a hozzájuk fűződő koncepcióknak, amelyek az ifjúsági kultúrakutatást meghatározták. Rámutat a fogalmak jelentésváltozásaira a zene vagy zenei stílusok és a fogyasztók, fiatalok kapcsolódási pontjainak vizsgálati, kérdésfelvetési kapcsán. A kérdéshez lásd még Kacsuk (2005), Muggleton (2005).

szerepet. Vagyis a szubkulturális jelleg nem kizárólag a választás szabadságának felismerése és az élménykeresés vágya nyomán volt jellemző. Inkább igaznak látszik az a feltételezés, hogy a szcena azért nem tudta megőrizni erős csoportalapúságát, mivel a szcena aktorai „cserélődtek”, és ezzel párhuzamosan megszokszorozódott az új résztvevők száma.

Kutatásomat az adott globális zenei műfaj Kolozsváron megjelenő változatának és az ekőre szerveződő szintér kontextusában folytattam. Azokra a trendekre voltam kíváncsi, amelyek mentén a szintér változni látszik. A folyamat-szerű vizsgálat által, a popularizálódás nyomán fennmaradó, kutatásom első fázisában jól körvonalazódó szubkulturális jelleg szerepének változására, a megváltozott viszonyok által befolyásolt legitimizációs mechanizmusokra fektettem hangsúlyt. Thornton (1996) szerint az erő, amely különböző embereket egy-egy ilyen klub vagy esemény mentén spontán közösségekké szervez, a zenei ízlés és a hasonló médiatermékek fogyasztása. Az ízlés mentén artikulálódó közösségeket ízlésközösségeknek tekinthetjük, amely terminus meghatározására Herbert Gans jó alternatívát nyújt:

Meghatározásom szerint az ízléskultúrák értékekből, az értékeket kifejező kulturális formákból (zene, képzőművészet, iparművészet, irodalom, dráma, vígjáték, kritika, hírek) és hordozóikból (könyvek, folyóiratok, újságok, hanglemezek, filmek, televíziós műsorok, festmények és szobrok, építészet), továbbá az esztétikai értékeket és funkciókat ugyancsak megjelenítő közönséges fogyasztási javakból (lakberendezés, ruhák, háztartási gépek, gépkocsi) tevődnek össze. (Gans 2003: 118)

A szcénában is megfigyelhető zenén kívül más típusú, az értékeket kifejező fogyasztási javak, kulturális formák preferálása. Megfigyelhető egyfajta márkahűség a szcena aktorainak öltözködésében, a zenekészítésben használatos eszközök kiválasztásában. A fogyasztás kapcsán, nemcsak a különböző javak szintjén létezik egyfajta értékűség, hanem a különböző események (fesztiválok, partik) „fogyasztása” kapcsán is.

A más típusú partikhoz képest, a szcénához kapcsolódó szórakozási lehetőségeknek nincs jól meghatározott periodicitása. A kolozsvári szórakozóhelyek legtöbbje a profit maximalizálása céljából előre meghatározott beosztással működik, a hét minden napjában szervez partikat, különböző zenei felhozzatallal (a hét napjaihoz különböző zenei ízlés van hozzárendelve, így az állandó közönség esetenként estéről estére változik). Az elektronikus zenei szcena által szervezett események főleg a hétvégékre korlátozódnak, de bizonytalan periodicitással. Másrészt megfigyelhető, hogy a város szórakoztatóiparának ezen szegmense főleg az egyetemisták által preferált, ennek megfelelően nyaranta a szcena által szervezett partik Kolozsváron – egy-két este kivételével – szünetelnek.

Az ízléskultúrákként értelmezett szubkultúrák egyik legfontosabb jellemzője a hierarchizáltság. Thornton (1996) a szubkultúrán belüli státus és ízlés kapcsolatát a bourdieu-i tőkeelmélet segítségével világítja meg. A „szubkultu-

rális tőke” fogalma arra a privilegizált státushelyzetre utal, amelyre a szcéna tagjai egy distinkciós praxison keresztül tesznek szert (Thornton 1996, Muggleton 2005). Ez a megközelítési mód a terep vizsgálata során kézzelfogható fogódzókat biztosít. A kolozsvári szcénához tartozás „bizonyítékai”, „bizonyíthatósága” az adott körben presztízsképző szereppel bír. A partik megszervezésében, a hozzá kapcsolódó honlapok működtetésében való részvétel egyrészt a szcénához való tartozás ékes bizonyítéka, másrészt az adott szereplő szcénában elfoglalt pozíciójának erősítésére szolgál.

A partikon való részvétel, a szcénában felhalmozódott tudás, az egyes eseményekhez kötődő történetek ismerete, a szervezésben való részvállalás mind hozzájárul a szubkultúrán belüli magasabb státus eléréséhez. Az ízléskultúra alapját képező értékek által meghatározott fogyasztás mértéke összefüggésben áll a szubkultúrában elfoglalt hellyel. Az ízléshierarchia csúcán lévő egyének egy jól meghatározott csoportot alkotnak. Ebbe a csoportba azok a szereplők tartoznak, akik beavatottságuk, szubkulturális tőkájük és technikai hozzáértésük révén meghatározzák a lokális kulturális termelést, szelektálják a „beáramló” információt, vagyis az ő zenei hozzáértésük ad referenciapontot a szubkultúra tagjai számára (Patakfalvi Czirják 2007).

Mivel a szcéna mérete folyamatosan növekedett, felértékelődött a szcénához való tartozás idejének tartama is. Ez egyfajta megkülönböztető jegy is, amelynek funkcióját a az elektronikus zenei stílusok romániai expanziójára vezethetjük vissza. Mivel a színtér szélesebb köröket kezdett el vonzani, a színtérhez való tartozás ideje határvonalat húzott a régi és az új tagok között. A „régiség” a színtéren belül elfoglalt pozíciót is befolyásolja, mivel a közösségen belül általánosan elfogadott nézet szerint aki már a kezdeti fázisban szerepet vállalt, az több információval és kiterjedtebb kapcsolathálóval rendelkezik, ugyanakkor elhivatottsága is bizonyított. Interjúk helyzetekben sokszor találkoztam azzal, hogy az alany megpróbálta meghatározni, hogy mióta tagja a szcéának. Azok, akik „zöldfülűnek” számítottak a színtér normái alapján, hangsúlyosan reflektáltak azokra a tevékenységekre, amelyekkel bizonyítható az elhivatottságuk, vagy olyan barátaikra, akiket „veteránnak” tartanak.

Az elmúlt tíz év távlatából vizsgálva jellemző egyfajta instabilitás a szcénában résztvevők számát tekintve, ami a maga módján a színtér határainak elmosódását eredményezi. A fent említett trendek, úgy tűnik, átírják a szcéna szubkulturális jellegét, a csoportban való gondolkodás sémáit. A csoport dinamikája mellett a választott ízlést meghatározó zenei műfaj szcéán belüli definíciója is változott. A szcéna fejlődésének első fázisára jellemző volt, hogy a szcénatagok által kedvelt zenei műfajokat a mindennapi beszédben egy-egy gyűjtőfogalommal fejezték ki (erre voltak használatosak a „drum&bass”, „break-beat”, valamint a szcéna által elutasítandó zenei ízlésre a „techno”, „manele”). Ahogyan nőtt a szcéna mérete és valamelyest reprezentálttá vált a nyilvánosságban is, fontossá vált a pontos műfaji besorolás.⁸ Lényeges lett, hogy ki mi-

⁸ Például plakátok, matricák vagy programajánló füzetek révén. Lásd Jecu (2004).

lyen stílust játszik. Ez egyrészt a színtér pontosabb körülhatárolhatóságát segítette elő, másrészt a szcénán belüli pozíciók leosztásában szerepet játszó zenei tudás felértékelődését mutatta, harmadrészt a DJ-k, szervezők által közvetített ízlés határait gyakorolt ellenőrzést erősítette. A színtér folyamatos bővülésével párhuzamosan a különböző, virágzásnak induló műfajok köré szerveződő, kisebb ízléscsoportok alakultak, amelyek nem váltak ki szervesen a szcénából; egyelőre nem nőttek ki magukat újabb szcénákká. A jövőre nézve azonban valószínűnek tűnik, hogy ezekből a kisebb csoportokból virágzó színterek alakulnak majd ki.

A bukaresti kutatások tapasztalatai azt mutatják, hogy az ilyen típusú kialakulóban lévő színterek kapcsolata eleinte szoros marad a popularizálódó színtérrel, főleg a fogyasztó közönség révén (Nagy és Plecadite 2009), ugyanakkor a szervező csoport révén is. A színterek dinamikájának egymásra gyakorolt hatásai a színtereken belül meghúzódo határvonalak, distinkciók dinamikáját is változtatják.

A színtér popularizálódása, valamint a színtéren belüli határvonalak állandó alakulása mellett a mai napig is fontos szerepet kap a színtér hierarchikus rendszere. Ez a hierarchikus rendszer sokrétű, és különböző formákban mutatkozik meg. Ebben a rendszerben a tagok pozíciójára hatással lehet a szcénában eltöltött idő hosszúsága, a kapcsolódó szabadidős tevékenységekhez szükséges készségek birtoklása: például extrém sportokban való jártasság vagy graffiti, stencilezés, valamint a zenéhez való viszonyulás, általánosabban a megszerzett szubkulturális tőke volumene.

A szcena hierarchikus rendje az adott időintervallumon belül sok változáson ment át, azonban a hierarchia csúcsán helyet foglaló szereplők *státuscsoportja* átalakult a *szubkulturális vállalkozók rétegévé*. A szcena életét megszervező réteg szerepe a kutatás időtartama alatt megváltozott. A legmagasabb státusszal rendelkező csoport szerepe különösen a zenéhez, szubkulturához tartozó distinkciók fenntartása volt, továbbá a határok ellenőrzése. Mára azonban az a tudás-készlet (a zenei stílusokban való eligazodás, az egyes zenei termékekhez való hozzáférés stb.), amelyen többek közt a szubkulturális jelleg alapult, az internet segítségével nagyrészt bárki számára hozzáférhetővé vált. Ugyanakkor, mivel a szubkultúra tagjainak száma folyamatosan nőtt, a szubkultúra azonban összetételét tekintve cserélődött, egyre nehezebbé vált a közös tudás és a tapasztalatok súlyának megtartása, átadása. A hitelesség és a szubkulturális identitás megszerzéséről a hangsúly eltolódott a szcena státushelyeinek megtartása irányába. A lokális történetek mozzanatai mint a szubkulturális elköteleződés egyes megnyilvánulásai veszítettek jelentőségükből. Az elköteleződés, a hitelesség új formákat öltöttek. A „szubkulturális” elköteleződést, valamint a hitelességet kisebb, egymás mellett létező csoportok új értelemmel töltötték fel, és ezek az új értelmek nem feltétlenül kapcsolódnak egymáshoz. Megfigyelhető tendencia, hogy az elköteleződés és hitelesség az egy adott városból származó szcénatagoknál mutat egyfajta konzisztenciát, és ezen a módon és tartalommal a kolozsvári színtérben való részvétel kevésbé változtat. A színtér egyre

differenciáltabbá válik, a jövőben valószínűnek látszik, hogy kisebb, viszonylagos önállósággal rendelkező alszcénákra bomlik.

Ami érdekesnek tűnhet, hogy a hierarchikus besorolást nem befolyásolja a nemzetiség. Mivel a kolozsvári színtér kétnyelvű (román és magyar), óhatatlanul felvetődik a kérdés, hogy milyen szinten játszik szerepet az etnikai hovatartozás. Etnikai alapú ellentéteket nem volt alkalmam tapasztalni, úgy a szcéna belső struktúrájában, ahogyan a szcéna „mindennapjaiban” sem. A működő fórumok, amelyek a szcéna fontosabb információinak terjesztésére szolgálnak, ennek a kérdésnek a fényében különösen izgalmasak. A fórum alapjában véve háromnyelvű, azonban főleg a román és az angol nyelv használata a domináns, bár van rá példa, hogy magyarul is születnek bejegyzések. Általánosságban a fórumot és a szcénát is az etnikai kérdésekkel kapcsolatban egyfajta semlegesség, illetve tolerancia jellemzi. Nem ritka, hogy a résztvevők a diskurzus során a három említett nyelvet keverve használják.⁹

Visszatekintve elmondható, hogy a kolozsvári elektronikus zenei szcéna dinamikáját meghatározó legjelentősebb trendnek a város szélesedő szórakoztatóiparába történő integrációját tekinthetjük. Az eleinte minimális erőforrásokat mozgósító szcéna fennmaradása érdekében lépett be a széles közönségért folytatott versenybe. Ennek hatására a kolozsvári elektronikus zenei szcéna a közösségi szerveződéstől a piaci szerveződés felé mozdul(t) el, ami a szcéna szubkulturális jellegének feloldódását vonja maga után. A kiemelt változások erővonalainak vizsgálata nyomán nem lehet prognózisokat felállítani a szcéna jövőjét illetően. Továbbra is kérdés marad, hogy az adott lokális közösségben mennyiben tarthatóak fenn az ízlés mentén meghatározott, kialakított distinkciók.

HIVATKOZÁSOK

- Bennett, A. (2005) Szubkulturák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újrágondolása. *Replika*, 53: 127–143.
- Brubaker, R. (2005) Csoportok nélküli etnicitás. In Kántor Z. és Majtényi B., szerk. *Szöveggyűjtemény a nemzeti kisebbségekről*. Budapest: Rejtjel, 112–123.
- Capital (2006) Clujul devine aspirator de investitii in Transilvania. In *Capital.ro*, Elérhető: <http://www.capital.ro/articol/span-class-marcet-cluj-span-ul-devine-aspirator-de-investitii-in-transilvania-23669.html> (Hozzáférés 2010. március 3.)
- CSCDC (2008) Vitalitatea culturala a oraselor din Romania (A romániai városok kulturális vitalitása). Raport Central de Studii si Cercetari in Domeniul Culturii. Elérhető: <http://culturadata.ro/PDF-uri/22%20Vitalitatea%20culturala%20a%20oraselor%20din%20romania.pdf> (Hozzáférés 2010. március 3.)

⁹ Több ízben voltam tanúja olyan beszélgetésnek, amelyben a kérdés románul hangzott el, az azt követő válasz azonban a három nyelvet keverve. A zene előállításához kapcsolódó fogalmaknak legtöbb esetben az angol megfelelőjét használják.

- Gans, H. J. (2003) Népszerű kultúra és magaskultúra. In Wessely A., szerk. *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, 114–149.
- Hesmondhalgh, D. (2007) Recent Concepts in Youth Cultural Studies: Critical Reflections from the Sociology of Music. In P. Hodgkinson és W. Deicke, szerk. *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New York: Routledge, 37–50.
- Jecu, M. (2004) Imaginea nomada: Turism vizual si spatiu identitar. In *IDEA arta+societate*, 19. Elérhető: <http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=30&ch=25&car=33> (Hozzáférés 2010. március 3.)
- Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.
- Muggleton, D. (2005) From Classlessness to Clubculture: A genealogy of post-war British youth cultural analysis. *Young*, 13(2): 205–219.
- Nagy, R. és C. Plecadite (2009) Identitati de noapte : Clubbing si clubberi in Bucuresti. In V. Mihailescu, szerk. *Etnografii urbane: Cotidianul vazut de aproape*. Iași: Polirom. Elérhető: <http://socasis.ubbcluj.ro:8888/urbanblog/?p=342> (Hozzáférés 2010. március 3.)
- Patakfalvi Czirják Á. (2007) Going Under: A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása. In Jakab A. Zs. és Keszeg V., szerk. *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 75–100.
- Pásztor Gy. és Péter L. (2006) Kolozsvár mint márka – útban a posztmodern város felé? Szociológiai tanulmány egy erdélyi város jellegének és arculatának a változásáról. *Erdélyi Társadalom*, 4(2): 41–57.
- Thornton, S. (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University Press.

Vitos Botond

DemencZia

Rituális bolondokháza a csehországi psytrance partikon

1. BEVEZETÉS

Míg a globális psytrance színterek ideológiai diskurzusai sok esetben a spiritualitás (keleti vallások nyugati adaptációi) vagy a politika (aktivizmus) univerzális narratíváival szövődnek össze, a csehországi psytrance közösség esztétikai hedonizmusát elsősorban a pszichedelikus humor teszi termékkennyé. Ez a drog indukálta lokális jellegzetesség a színtér metaforikus bolondokházájában artikulálódik, magára az élményre pedig a demencia (cseh nyelven: demence) néven hivatkoznak a résztvevők. A cikk első két részében a pszichedelikus demencia jelenségének átfogó szimbolikus elemzésére kerül sor: a nyelvi vetületét irányító nonszensz törvényszerűségek, valamint a demencia és a kulturális rendszerek viszonyainak feltárása után a jelenséget a parti azon rituális kontextusán belül tárgyalom, ami a hétköznapi kulturális rendszerek anomáliáival való pozitív konfrontációt valósítja meg. A deméntív tudatállapot túlhajtott szimulációja a világot önmaga bizonytalan hiperillúziójába fordítja – a pszichedelikus utazás végtelen tükörlabirintusa állandó jelleggel szimulált torzképek torzképeit generálja és oszlatja fel. A harmadik rész a parti által hordozott esztétikai minőségeket vizsgálja, a pszichedelikus demenciát először a groteszk realizmus és az irodalmi nonszensz irodalomelméletből kölcsönzött fogalmaival kapcsolatba állítva, majd az éjszakai táncter alapítására összpontosítva. Részben a bahtyini groteszk esztétikájából származtathatóan, a táncteren felszabaduló kategória a kifordított fenségesé. Míg a fenséges szituáció egy ábrázolhatatlan, de konceptualizálható, a létfenntartást fenyegető entitás pozitív szembesülésével jár (Lyotard), a táncritus bolondokházája (a megérthetetlen Másik eljátszásával) a felfoghatatlan ábrázolásának lehetetlen kísérletét valósítja meg. A szöveg egy kulturális antropológiai terepmunka eredményeit tükrözi, amelyet két szakaszban, 2004 és 2007 nyarain végeztem.

1.2. Egy lokális színtér jellegzetességei

A psytrance elektronikus tánczenei műfajt a közönség és gyakran a szakirodalom is a goa trance műfajával állítja rokonságba, netán azzal azonosítja (lásd Greener és Hollands 2006). Valóban, a psytrance közel áll a goa trance-hez, a laikusok számára a kétféle „transz” közötti különbségek nehezen vehetők észre.

Az általam kutatott cseh psytrance partik résztvevői azonban egyértelmű különbséget tettek a két műfaj között: elmondásuk szerint a psytrance a goa trance-ből alakult ki, annak egy továbbfejlesztett változata, kevesebb zenei kötöttséggel és változatosabb hangminták használatával. A psytrance fő jellemzői közé tartozik a monoton (és bizonyos esetekben meg-megtorpanó) $\frac{4}{4}$ -es ütem, amelyhez furcsa, „csavart” hangminták társulnak. A „csavart” jelző nemzetközi fórumokon is használt, angol nyelvű megfelelője a „twisted”, amellyel a psytrance zeneszámok egyidejűleg sejtelmes, túlvilági, abszurd és képtelen hangzását szokás jellemezni.¹ Ez a hangzás elsősorban a műfaji jellegzetességeknek megfelelő módon torzított, elektronikus úton generált vagy módosított hangok használatával érhető el. Végül, de nem utolsósorban, a fő adatközlőm arról számolt be, hogy a psytrance zenét a pszichedelikus drogok (főként az LSD) által befolyásolt elme számára „optimalizálták”.

A goa trance keletkezéséhez egy psytrance-körökben jól ismert „eredetmítosz” kapcsolódik. A műfaj gyökerei a hatvanas évek amerikai ellenkulturális pszichedelikus – és hippimozgalmihoz kötődnek. A mítosz szerint a hippimozgalom hanyatlása után a megmaradt képviselők közül sokan az indiai Goa félszigetre költöztek, ahol a pszichedelikus rock után fokozatosan egy olyan helyi elektronikus tánczenei műfajra tértek át, amelyre az 1980-as évek elektronikus tánczenéje és a későbbi brit acid house áramlatok mellett a hinduizmus és az indiai kultúra is befolyást gyakoroltak. Számos kutató, köztük Willis (1975), rámutat arra, hogy a hippimozgalom mögött egy számottevő spirituális háttér húzódott. Ez a spiritualitás áthagyományozódott a goa trance-re, valamint a szakirodalom szerint a psytrance-re is. Taylor (2001) a New York-i psytrance színtéren végzett kutatásában a résztvevők „spirituális” és „vallási” élményeiről számol be. Greener és Hollands elsősorban Európára vonatkozó, internetes psytrance közösségekkel foglalkozó nemzetközi felmérése szerint:

a psytrance-erek háromnegyede [...] spirituális személynek tartja magát, és több mint fele [...] úgy gondolja, hogy rálépett egy spirituális életútra. A virtuális psytrance-erek spiritualitására nézve a psytrance fontosságát az a nyelvhasználat tükrözi, amellyel a színteret jellemzik. Sokan utalnak rá „vallásként”, „templomként”, vagy „spiritualitásként”. (Greener és Hollands 2006: 403)

Tramacchi (2001) rámutat arra, hogy az ausztrál psytrance partik résztvevői gyakran kötődnek a polimorf New Age-hez hasonló, új vallásos mozgalmak hitvilágához, St John (2004) pedig a kilencvenes évek Amerikájának technospiritualizmussal átítatott psytrance-éről ír.

Bennett és Peterson (2004) felhívja a figyelmet arra, hogy a lokális zenei színterek a globális csatornákon beáramló zenei és kulturális elemeket átren-

¹ Az egyik jelentős (brit) psytrance kiadó például a „Twisted Records” nevet viseli.

dezik és továbbfejlesztik, s ily módon lokális életstílus-narratívák felépítéséhez alkalmazzák azokat. A globális psytrance heterogenitására a cseh szintéren is felhívták a figyelmem. 2004-es kérdőívem egyik kitöltője szerint:

Németországban kempingelni mennek a partikra, Szlovákiában Shivával akarnak találkozni, Portugáliában úgy táncolnak, mintha égne alattuk a táncparkett, stb. [...] De itt Csehországban mindenkől viccet csinálnak az emberek. (1. kérdőív).

A kutatásom részben arra a következtetésre vezetett, hogy a globális psytrance szintér szakirodalom szerinti spiritualitására a cseh terepen csupán korlátozott hangsúly esett. Míg egyes résztvevőket az életstílusuk jellegzetességei vagy a személyes ideológiáik egyértelműen a „spirituális” táborba helyeztek, ez a viszonyulás távolról sem jelentett általános tendenciát. A kérdőív egy másik válasza szerint

vannak, akiknek a spiritualizmus sokat jelent, és vannak, akik egyáltalán nem törődnek vele [...] és mindannyian közösen élvezik a partikat. (1. kérdőív)

Sokan a spiritualitásról a terepmunka interjúi során is ki-ki személyes ügyeként beszéltek, mások pedig nagyfokú iróniával kezelték a dolgot.² Ami a zenét illeti, egyes résztvevők a psytrance kibontakozását a goa trance stílusból a spirituális örökség felszámolásával állították párhuzamba:

Véleményem szerint a spiritualitás nagy része kiszállt már a zenéből. Ha valami spirituális volt, akkor az a goa trance lehetett. (1. kérdőív)

A látszólag vallási tartalommal telített nyelvi és látványelemeket pedig gyakran pusztán divatként kezelték:

Azt gondolom, hogy a psytrance spirituális és vallási szimbólumai nagyrészt a hinduizmusból származnak, pl. hátterek vagy lemezborítók [...] inkább a képekről vagy a divatról szólnak, nem látok bennük mélyebb értelmet. (1. kérdőív)³

A cseh terepet „spirituálisként” könyvelni el legalábbis ellentmondásos eredményekhez vezetne. A terepmunka folyamán azonban azonosítottam egy olyan

² A szintér történetének egy adott pillanatában a szervezők egy vicces kedvű csoportja egy KV „szövetséget” alapított az „eso/vego” (ezoterikus-vegetáriánus) irányultságú tagok ellenében. A KV rövidítés a „knedlo-vepro”, vagyis „knédlis csülök” kifejezésből származik, ami a cseh konyha egyik tipikus főztyje. Ez a szerveződés a lokális értékrendszer humoros védelmét jelentette a konyha és életmód viszonylataiban.

³ A részlet 2004-ből származik; míg abban az időben még feltűntek hindu szimbólumok a látványelemek között, a 2007-es terepmunkám során már nemigen talákoztam konkrét vallási utalásokkal.

komplex kulturális jelenséget vagy erőt, amely a csoportos és individuális élményekben, a pszichedelikus humorral átítatott performatív és verbális aktusokban, valamint a közösség kognitív és ideológiai rendszerében nyilvánult meg. A résztvevők ezt a lokális sajátosságot öntudatosan egy metaforikus tébbollyal hozták kapcsolatba. A terep a cseh *demence* kifejezést (rövidítve: *dmnc*) használta specifikus, pszichedelikus drogok által befolyásolt élmények és megnyilvánulások megragadására. Ez a ritualizált *demencia* szenzoros hallucinációk által erősített kognitív aktusok véghezvitelével a kulturális rendszer(ek) ideiglenes kiforgatását vagy lebontását eredményezte a partikon. A terep pszichedelikus demenciáját és annak verbális vetületét (amely a leglátványosabban nyelvi játékok formájában artikulálódott) eklektikus játékoság, a jelentés leépítése (vagy a többértelműség) és nonszensz humor jellemezte (mindezt a későbbiekben részletesen tárgyalom).

Míg a színtér magja egyértelműen tisztában volt a létezésével, és a legtöbben legalábbis bensőséges viszonyban álltak a jelenséggel, nem mindenki tulajdonított elsődleges jelentőséget a demenciának. Ez azonban azzal is magyarázható, hogy a terepbe való mély beágyazottsága a hétköznapi dolgok jelentéktelenségével álcázhatta a jelenséget. Másrészt pedig a demencia nem kecsegtetett feltűnő látványelemekkel, fő megnyilvánulási formája ugyanis a (verbális) humor volt – így aztán nem is lehetett annyira felfigyelni rá, mint az egyéb, színtértagsághoz kapcsolódó, jobban megragadható életstílus-jellegzetességekre (mint pl. stílárís jegyek vagy zenehallgatási szokások). Az egyik szervező a demencia jelentőségén elgondolkozva kijelentette, hogy egy olyan kifejezés, mint „a cseh psytrance színtér nyitja a demencia”, már önmagában demencia, azonban tetszik neki az ötlet, mivel arra utal, hogy az értelem az értelem hiányában rejlik (1. interjú). Mindez végső soron azt jelentené, hogy a demencia ellenáll az interpretációnak. Ez szerencsére nem igaz: míg a jelenség kiaknázza és elkerüli a hétköznapi kategóriáit, a tudományos diskurzus alkalmas a törvényszerűségeinek megragadására és körülírására – a verbális inkarnációja vizsgálatában például az irodalomelmélet különösen hasznosnak bizonyul.

A (verbális) demenciával rokon pszichedelikus humorral más színtereken és más kontextusokban is találkozhatunk, Csehországban azonban a névadás („demencia”) és a fogalom általános elismertsége a terepen világosan rámutat a jelentőségére. Anélkül, hogy túlzásokba esnénk, elmondható, hogy a demencia kifejezés egy olyan komplex kulturális jelenségre utal, amely kétségkívül virárgzott a cseh psytrance színtér egy adott korszakában, és elég fontosnak bizonyult ahhoz, hogy ellássa azt egy sajátos jelleggel. Ezt a jelentőséget a következő 2004-es részlet is alátámasztja:

büszke vagyok arra, hogy ott voltam e szó mellett, már a kezdetek óta, a megszületése óta [...] a baráti köröm kezdte el használni ezt a szót [...] ezután kezdett el terjedni. és az évek során a színtér természetes részévé vált. (1. kérdőív)

2. A DEMENCIA SZIMBOLIKUS ELEMZÉSE

2.1. Pszichedelikumok és verbális Demencia

Az első csehországi psytrance partim azzal az alapvető benyomással szolgált, hogy legalábbis egy bolondokházába csöppentem. Ez legfeljebb metaforikus értelemben volt igaz: míg a résztvevők zöme pszichedelikus drogokat fogyasztott (elsősorban LSD-t, valamint a hasonló hatású hallucinogén gombákat), a pszichedelikus tudatállapot nem tévesztendő össze a pszichopatologikussal. Ezt a kijelentést Noll (1983) tanulmánya is alátámasztja, amely a sámáni tudatállapot és a skizofrénia közötti alapvető különbségeket tárgyalja. Noll következtetése szerint a pszichedelikus állapot és a skizofrénia között vont párhuzam fogalomzavarhoz vezet, és ugyanez a zavar fedezhető fel azokban a tanulmányokban, amelyek a sámáni tudatállapotot skizofréniaként kezelik.

Novak (1997) rámutat arra, hogy a pszichedelikus „téboly” az ötvenes és hatvanas évek LSD-kutatásainak egy központi és sokat vitatott témaköre volt. Míg a kora ötvenes évek kutatói úgy vélték, hogy a kísérleti alanyok az LSD-élmény során ideiglenes pszichózison mentek keresztül (amelyet általában skizofréniaként vagy paranoiaként jellemeztek), a későbbi kísérletek eltérő eredményekre vezettek. A miszticizmusra is hajlamos író, Aldous Huxley élményeiből származtatható az a fontos megközelítés, amely a hatvanas évek hippie ellenkultúrájára is rendkívüli befolyással bírt. Huxley az ötvenes évek közepén misztikus vagy vallásos élményként értelmezte újra az LSD (és a meszkalin) hatását, azt állítva, hogy a pszichedelikus drogok lehetővé teszik a hétköznapi világ határainak átlépését, és bebocsátást biztosítanak egy magasabb tudatállapotba, amely általában a költőknek, művészeknek és szenteknek van fenntartva. Az ötvenes és hatvanas évek vitatható eredményekre vezető kísérletei után azonban Cohen, a prominens LSD-kutató arra a következtetésre jutott, hogy a drog nem egy magasabb valóságba, hanem egy olyan világba biztosít átjárást, amely leépíti a hétköznapi racionalitását (Cohen 1973 idézi Novak 1997). A kutatások során az is kiderült, hogy az eredményeket nagyban befolyásolták a környezeti körülmények és az alanyok előzetes várakozásai, ami végső soron azt jelenti, hogy az LSD „szubjektív” jelentése társadalmi konstrukció. A jelenleg is elfogadott nézet szerint pedig minden egyes *LSD-utazásra* vagy *LSD-tripre* (LSD-élményre) a dózis, a személyes fogékonyság és előfeltevések (*set*), valamint a környezet (*setting*) ötvözete gyakorol döntő befolyást (Pechnick és Ungerleider 2004).

Az akadémiai pszichológia a pszichedelikus tudatállapotot erőteljes „módosult tudatállapotként” tárgyalja. Az utóbbi Arnold M. Ludwig (1969) által bevezetett, széles körben elterjedt fogalom, amely a szokatlannak, de nem abnormálisnak tartott tudatállapotokat jelöli (Kokoszka 2006). A módosult tudatállapotok leggyakrabban észlelt hatásainak farmakológiai osztályzása a következőket tartalmazná: a gondolkodás megváltozása, módosult időérzékelés,

önuralom (ideiglenes) elvesztése, érzelmi kilengések és a testérzékelés változása, perceptuális torzulások és illúziók, jelentésbeli és jelentőségbeli változások, a kimondhatatlan érzete, újjászületés-érzések, valamint fokozott szuggesztibilitás (Ludwig 1969). Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy ezek a hatások hogyan strukturálódnak a terep „dementív” pszichedelikus élményében. A demencia egyik alapvető felismerése, hogy a pszichedelikus trip alatt a fogalmak és a környező objektumok kulturális jelentései bármelyik pillanatban megváltozhatnak az ideiglenes (belső/pszichológiai és külső/környezeti) feltételek kontextusaiban. Ez a vizuális hasonlóságokon, nyelvi asszociációkon vagy egyéb (kulturális) jelentésbeli kapcsolatokon nyugvó kognitív átfordulás a környező világ perceptuális torzulásaival (hallucinációkkal) egyidejűleg következik be. A résztvevők verbális kommunikáció útján megoszthatják egymással az élményeiket, ami a „hétköznapi” valóság (azaz a kulturális konszenzus útján meghatározott valóság) kulturális rendszereinek kollektív átalakításaihoz vezethet. Ideális esetben a jelenlevők egymásra épülő ötletek spontán fejlődésének lehetnek tanúi, amely egy közös játék „folyamát” (lásd Turner 1982) generálja. Ebben az értelemben a közösségi demencia tulajdonképpen egy LSD által felerősített asszociációs játék. A 2004-es „Boszorkánysziget” fesztivál egyik LSD-vel átítatott reggelén például néhány jókedvű résztvevő üldögélt a zöld pázsittal borított folyóparton, ami számukra akkor egyáltalán nem úgy nézett ki, mint az a tisztás, ahova a fesztivál kezdetekor megérkeztek. A csoport azt próbálta megfejteni, hogy a Föld melyik vidékére is csöppentek tulajdonképpen. A furcsa környezetet szemlélve az egyikük rádöbbsent, hogy mindez nem más, mint egy golfpálya. A kijelentés igaznak bizonyult, amint valaki megpillantotta az egyik „golfjátékost”, aki, ha nem is golfautón, de legalábbis biciklin kerekezve elszárguldott mellettük. Ezt a benyomást erősítette, hogy a hátán levő táskából golfütőket láttak kikandikálni. Nem sokkal később észrevettek egy kb. 5 méter átmérőjű golflyukat is, ami némiképpen hasonlított arra az úszómedencére, amelyet az előző délután láttak a tábor területén. Ha még egy megfelelő méretekkkel rendelkező labdát is találnak, minden bizonnyal nevetésben törnek ki, és rögvest nekilátnak a játéknak.

A hétköznapi humor és a verbális demencia közötti alapvető különbség, hogy az utóbbi esetében a kognitív aktusokhoz intenzív hallucinációk társulnak. Ez az aspektus végső soron „valósabbá” teszi az élményt. A pszichedelikus utazást olyan belső benyomások is kísérhetik, amelyeket nagyon nehéz lenne megfogalmazni (ez Ludwig osztályzásában a „kimondhatatlan érzete”). Amit viszont szavakba lehet önteni, az a demencia belső logikája, működési elve, amely a cseh terepen kifejeződésre jutott a jelenség nyelvi vetületében, és ritualizált formákban jelent meg a partikon.⁴ A résztvevők zöme szerint a verbális demencia ideális időzítése a partik reggeli időszakára esett, amikor a drogfogyasztás arányaiban eltolódás volt tapasztalható: a jelenlevők a psziche-

⁴ A partirítus elemzésére a következő részben kerül sor.

delikus drogok gyengülő hatásait tekintélyes mennyiségű alkohol elfogyasztásával kompenzálták. Az LSD és alkohol keveréke termékeny táptalajt biztosított az olyan nyelvi játékok elburjánzásának, amelyek a résztvevőt a nonszensz humor világába telepítették át – abba a világba, amely Lewis Carroll Csodaországával mutat feltűnő hasonlóságokat.

Carroll két Csodaország⁵-kötete (*Alice Csodaországban* és *Alice Tükörországban*) nem csupán a nonszensz irodalomban, hanem a pszichedelikus hagyományban is kiemelkedő helyet foglal el. Csodaország-referenciák úgy a hatvanas évek pszichedelikus zenéjében, irodalmában, filmművészetében, ahogyan a kortárs psytrance színterek nyelvi és látványelemeiben is gyakran felbukkannak. A következőkben az irodalomelmélet elemzéseit felhasználva foglalom össze a csodaországi logika működését, amely, amint azt egy példával igazolom majd, a verbális demenciát irányító nonszensz humor törvényszerűségeire is fényt derít. Balotă (1979) Carroll két munkáját az abszurd irodalom előfutáraitként tárgyalja. Csodaországban a mindennapok rendjét önkényes játékok aknázzák alá, amelyek irracionálisan mesterkéltszabályokat kényszerítenek a valóságra (az inverzió például Carroll egy kedvelt módszere). A legtöbb esetben ezek a szabályok nyelvi asszociációkon alapulnak: a nyelv mindig előtérben marad, és gyakran anyagivá válik (a szójátékok testet ölthetnek). Csodaország ügyeletes filológusa Humpty Dumpty, más néven Dingidungi, aki kifejti, hogy a nyelv társasjátékában a szavak névértéke végtelen, és értelmük attól függ, hogy pillanatnyi szeszélye szerint milyen jelentést tulajdonít nekik valamelyik beszélő. Az egyetemes fogalmaknak nincs objektív létük. Csodaország csodáit, a vallásos csodákkal ellentétben, a célszerűség hiánya jellemzi (Balotă 1979).

Flescher (1969) nyelvészeti elemzésében a „csodaországi nonszensz gerincének tudatosan szabályozott mintázatait” vizsgálja. Flescher munkája a szervezés olyan alapelveit azonosítja, mint pl. a ritmus, az alliteráció vagy az önkényes ugrások a szavak átvitt értelméről a szó szerinti értelemre. A csodaországi párbeszédet eltérítések irányítják; a szavak önkényes félreértelmezése és a szójátékok állandóan új irányokba terelik a beszélgetést, és a résztvevők érveit megszakítják, mielőtt azok bármerre vezethetnének. A jelentés a felszínen marad, nem fejlődhet tovább sem mélységében, sem pedig a kijelentések sorrendjében. A játékszabályokon belül a szókincs teljes szabadsággal használható. Flescher szerint „a szókészlet képzeletbeli összjátéka egy olyan organikus egységet hoz létre, ami egy konkrét élmény-térre utal vissza” (1969: 141–142). Az ilyen típusú nyelvi játékok tehát *aláaknázzák és újraformálják a valóságot*.

A fenti alapelvekre visszautalva megvizsgálók egy, a verbális demenciát példázó, egyszerű nyelvi játékot. A 2007-es „Kör” fesztiválon egy falánk kutya tönkretett egy sátrat, amelyben kolbászokat tároltak. A következő reggelen néhány LSD-befolyás alatt álló résztvevő éppen a mesterséges ízesítésekről és

⁵ A továbbiakban Carroll mindkét művének világára – tehát Tükörországra is – Csodaországnaként hivatkozom.

a drogokról társalgott, amikor ez a szerencsétlen incidens a fülükbe jutott. Mindez párbeszédet inspirált, ami asszociációs játékba torkollott. A játékban kutyákról van szó, amelyeket Ecstasy tablettákkal⁶ etetnek. Ezeket a tablettákat előzetesen kolbászízesítéssel látták el. A kolbászok hotdogokban foglalnak helyet, a hotdog szó azonban (forró) kutyát rejt magában. A kutya tablettákat eszik, és ezzel egy végtelen lánc keletkezik. A játék kiindulási pontját olyan, a hétköznapi logikának megfelelő kijelentések képezik, mint: „a kutyák szeretik a kolbászokat”, „a szintetikus anyagok, mint pl. a tabletták, mesterséges ízesítéssel láthatók el”, és „a hotdogok kolbászokat tartalmaznak”. A kijelentéseket a nonszenszre jellemző önkényes szabályok (mint pl. félreértelmezések, szójátékok, vagy a kontextusok megváltoztatása) bontják fel és rendezik újra, és ez esetben egy végtelen ciklus is kialakul (a ciklikusság a pszichedelikus kognitív folyamatok egyik gyakori motívuma). A demenciára fogékony pszichedelikus tudatállapot az önkényes logikai ugrásokat nem kezeli narratív töréspontokként, hanem, a mesterséges szabályokat a hétköznapi logikáival összemossa, a teljes folyamatot koherens és gördülékeny konstrukcióként érzékeli. Mindemellett a résztvevők tudatában vannak a józan észről való elkanyarodásnak, és képesek értékelni az inkongruenciákból fakadó nonszensz humort. Lényeges, hogy a nyelvi játék létrejöttét spontán, majd hogyanem akaratlan folyamatként érzékelik, amelyet a *nyelv materializálódásának* érzése kísér. Maga a belső élmény pedig az eklektika, szabadság és játékosság fogalmaival írható körül:

képzeld el tíz embert savas cseppeken⁷ egy chillout helyiségben heverészni egy novemberi psy-összejövetelen, engedve, hogy az agyuk szabadon repüljön a saját nyelvének hullámain. ettől kezdve ez nem beszéd, többé-kevésbé már csak játszadozás a szavakkal [...] a nyelv egy játék! nem csak egy eszköz. (2. interjú)

2.2. Demencia és kulturális rendszerek

Míg a fentiekben a verbális demencia belső logikáját tárgyaltam, a következőkben megkísérlem tágabb kulturális kontextusba helyezni a teljes demenciajelenséget. Előzetesen megjegyezném, hogy a nyelvi vetület tulajdonképpen az átfogóbb értelemben vett partidemencia szimptomájaként kezelendő. Egy résztvevő szavaival:

elmondhatom, hogy [a demencia] a szabadságról szól, a konformizmus falainak lerombolásáról, játékról, és arról, hogy nagyon jól érezd magad. a nyelv csak a leglátványosabb megnyilvánulása a teljes demenciaérzésnek. (1. kérdőív)

⁶ Az Ecstasy egy népszerű partidrog, amelyet általában tabletták formájában fogyasztanak.

⁷ „Savas csepp”: a sav az LSD kémiai besorolására utal; a drog cseppek formájában is fogyasztható.

A vizsgálat első pontjában arra térek ki, hogy miként aknázza alá és használja fel a demencia a „hétköznapi valóságot”. Ez utóbbi kifejezéssel arra a kulturális/szimbolikus rendszerkomplexumra utalok, amely a résztvevők hétköznapijait átszövi (mindez leginkább egy közép-európai nagyváros szféráit jelenti). A mindennapok legáthatóbb kulturális rendszere a „józan ész” azon alaprendszere, amelyet Geertz (1983) a „természetesség”, „praktikusság”, „szikárság” (mint egyszerűség, szószerintiség), „módszertelenség” és „elérhetőség” jelzőivel ír körül. A demencia emellett más (kulturális/szimbolikus) rendszerekből kölcsönzött fogalmakkal is operálhat. Általában véve egy kulturális rendszer abból nyeri a stabilitását, hogy szabályai közé foglalja a világot. Ebben az értelemben a józan ész a világ egyértelmű képének megalkotására való törekvést fejezi ki. A verbális demencia önkényes módon és a célszerűség teljes mellőzésével bizonyos szabályokat túlhangsúlyoz, másokat pedig figyelmen kívül hagy. A törvények és a logika eklektikus túlhajtása feloszlatja a (kulturális) jelentés rögzítéséért felelős szimbolikus rendszert; ily módon a jelentés felszabadul, vagy állandó metamorfózisokon megy keresztül. A hangsúly végső soron a szabályok átértelmezésére, a többértelműségre és egyfajta vad humorra esik. Az LSD erőteljes katalizátorként gondoskodik arról, hogy a kognitív aktusokkal egyidejűleg perceptuális torzulások következzenek be. A gondolat és hallucináció összefonódása állandó jelleggel leépíti a valóságot (a valóság a deméntív játék nyersanyagává válik). A psytrance partik meghatározó díszletelemei a szokatlan, fantasztikus, futurisztikus vagy bizarr hátterek: a felbukkanó, gyakran a tudományos-fantasztikumban gyökerező szimbólumok olyan rendszerekre utalnak, amelyek a józan észétől már jócskán távol esnek, és ezáltal tovább erősíthetik a mindennapoktól való eltávolodást. A (verbális) demencia mindemellett a legközönségesebb objektumokkal is tökéletesen működőképes.

A következőkben Douglas szennyeződésfogalmát használom analitikus eszközként a demencia szociokulturális jelentésének és rituális vonzatainak feltérképezésében. Geertz fentebb említett nézeteivel egybecseng Douglas (1966) azon kijelentése, miszerint a rendezett szimbolikus rendszerek a többértelműséggel, szabálytalansággal, anomáliával való leszámolás vágyát tükrözik, hiszen a normaként szolgáló osztályozási rendszerek konzervativizmusa általában önbizalommal látja el az embereket. Douglas a *szimbolikus szennyeződés* névvel illeti a „nem odaillőt”, vagyis a normál osztályozási vagy szimbolikus rendszereinkből kilökött, visszamaradó kategóriákat. Az anomáliákkal való szembesülés a legtöbb szituációban kellemetlen élmény, leszámítva azokat a területeket, amelyek azonban jellegzetes módon felhasználják a rendellenességeket, mint például a humor vagy a művészet. Az anomáliákkal való bánásmód negatív kezelés (szándékos figyelmen kívül hagyás vagy elítélés), vagy pozitív szembesülés lehet (pl. a törzsi rítusokban vagy a művészetben) (Douglas 1966).

A partidemencia douglasi értelemben vett szimbolikus szennyeződésként viselkedik. A verbális demencia nonszensz humora a kulturális kategóriák aláaknázása és a józan ész rendszerének kiforgatása során kulturális anomáliák

létrehozója és felhasználója is egyben. Az átfogóbb értelemben vett demencia-jelenség szabálytalan/anomális jellegére pedig a módosult (pszichedelikus) tudatállapot jellegzetességei (a demetív trip részletes elemzését lásd a későbbiekben) és a parti – anomáliákat körülölelő – rituális kontextusa mutatnak rá. A cseh partikon a mindennapoktól való eltávolodást már a természetes környezet is elősegítette (a tipikus helyszínt általában egy, a nagyobb városoktól távol eső erdei völgy vagy tisztás jelentette), és ideális esetben a mesterséges környezet a kulturális szennyeződés alapelveit tükrözte vissza: a zene és a látvány egyaránt a lehető legfurcsábbra és legbizarrabbra volt megtervezve (ez gyakran mesterkéltségre vezetett). A díszletek és hátterek anomáliájára nem egyszer a közönség is rájátszott. A 2007-es „Bios” partin például olyan, kb. 50 cm magasságú mikrochip-installációk voltak a földre szúrva, amelyekre különféle zöldségeket helyeztek – többek közt emberi agyakra emlékeztető káposztákat. Egy adott ponton egy állandó látogató (aki általában bohócruhában jelent meg a partikon, és LSD-befolyás alatti interaktív performance-okkal járult hozzá a közhangulathoz) az egyik installáció mellé telepedett a székével, és általános derűtség közepette árulni kezdte a zöldségeket az újonnan nyílt zöldségesében. Míg az óriás mikrochipe helyezett, emberi agyra emlékeztető tárgy önmagában olyan összefüggésre utalt volna, amely a legtöbb résztvevő számára nem volt szokatlan/ismeretlen (azaz a biológiai és mesterséges intelligencia közötti összefüggésre), a zöldségek leplezetlen jelenléte szétzilálta ezt a kapcsolatot, és a szituációt rendellenessé és abszurdá változtatta. A humoros anomáliát tovább fokozta a zöldségek hétköznapi szerepét kihangsúlyozó résztvevői tevékenység (a zöldségárusi szerep eljátszása).

Douglas elemzése (1966) sajátos erőt tulajdonít a szennyeződésnek. Az anomália oly módon bír destruktív potenciállal a szimbolikus rendszer mintázataira, hogy közben körül is írja azt: a szennyeződés egyszerre veszély és erőforrás. A cseh terepen a pszichedelikus utazást olyan erőteljes, veszélyes és tanító jellegű élményként tartották nyilván, amely lehetővé teszi

a tudatod mélységeinek feltérképezését; ez néha [...] nagyon kegyetlen és nehéz tud lenni. Olyan dolgokra jöhetsz rá, amelyekről inkább nem tudnál, és végül el kell bánnod velük. (2. kérdőív)

Míg ez a kijelentés az általános értelemben vett pszichedelikus élményre vonatkozik, a verbális demencia nyelvi játékaik konkrétan rámutatnak a szimbolikus rendszerek relativizmusára és sebezhetőségére. Douglas szerint a társadalom tökéletesen tisztában van a szennyeződés potenciáljával, és ezt mi sem tükrözi jobban, mint az átmeneti állapotoknak tulajdonított veszély: a marginális egyéneket a törzsi közösségekben (pl. az átmeneti rítusok során) és a komplex társadalmakban (pl. az elmegyógyintézetek lakóit vagy a frissen szabadultakat) egyaránt veszélyesnek tartják. Nyilvánvaló, hogy a résztvevők nem véletlenül választották a „demencia” szó cseh megfelelőjét a benyomásaik körülírására, és a terepmunka során azt is megtudtam, hogy a kollektív partiélmény

csúcsát a „blázinec” (bolondokháza) szóval illették. Ez persze nem jelenti azt, hogy a közösség tagjai egy csoportnyi dühöngő örülteként tekintettek volna önmagukra. Egy szervező például arról számolt be, hogy számára a cseh „demence” szó jelentése a pejoratívról („idióta”) fokozatosan a pozitívra („mint a cirkuszi mulatság”) változott (1. interjú). A „demence” és „blázinec” kifejezések metaforikus használata azonban arra is rámutat, hogy a résztvevők a saját élményeiket – a mindennapok rendszereihez képest – marginálisként érzékelték. Egy résztvevő, miután két egymást követő hétvégét a partikon töltött, humorosan kijelentette, hogy a következő otthon töltött hétvége „egyfajta erőszakmentes rehabilitációt jelentett a józan ész világában – két nagyon húzós hétvége után” (3. interjú).

Az anomáliákkal való pozitív szembesülés egyes törzsi rítusok keretein belül is megfigyelhető. Douglas (1966) számos ilyen példát említ meg: az afrikai lele törzs egyik központi rítusa, a tobzoska (pikkelyes hangyász) kultusza például a rendellenes állat elfogyasztásában éri el csúcspontját, a nyakusa és dinka rítusok pedig a szennyeződésszimbólumokat az emberi természet szerves részeként mutatják be. Ezek a rítusok organikus kapcsolatban állnak a természeti népek vallásával és metafizikai rendszereivel, amelyek magukban foglalják a szent és a transzcendentális fogalmait. A törzsi rítusok szimbolikus mondanójukat tekintve olyan, a társadalmi folyamatokon túli világokba biztosítanak átjárást, amelyek az emberi lét állandó, legfelsőbb és az élet határait túllépő – transzcendens – kereteit biztosítják (Bloch 1992). A spiritualitásra fogékony irodalom sok esetben a psytrance partikat – mint rítusokat – hasonló perspektívából tárgyalja. Egy ilyen megközelítést ajánl például Tramacchi az ausztráliai partik vizsgálata során. Tramacchi (2001) az új nyugati vallási mozgalmak eszmerendszereiből kiindulva a hétköznapi érzékelés valóságát egy olyan illuzórikus konstrukcióként írja le, amely eltakarja a lét transzcendens keretrendszerét, a pszichedelikus tudatállapotra pedig „átlátszóbb” valóságkonfigurációként tekint, ami egy „végső valóságba” biztosít betekintést. A konklúzió:

a pszichedelikus drogok végső soron „befolyásolják” vagy „eltorzítják” a valóság érzékelését; a valóságot illuzórikusnak tarthatjuk: *ergo*, a pszichedelikumok egy nem illuzórikus állapotba nyithatnak kaput. (Tramacchi 2001)

Ez az érvelés azonban figyelmen kívül hagy egy másik útvonalat, amely pontosan az ellenkező eredményhez vezet, és hasznosabbnak bizonyul a demencia tárgyalásában. Ez a második gondolatmenet nem a valóság univerzális, ideális vagy transzcendentális rendjének platóni elvén alapul, hanem épp ellenkezőleg, tagadja a „végső” rendszerek létjogosultságát. Amennyiben elfogadjuk, hogy a valóság illuzórikus, és nem abban az értelemben, hogy elleplez egy „végső” vagy „legfelsőbb” valóságot, hanem a „nyitottságára”, vagyis a kategóriái képlekenységére való tekintettel, a pszichedelikus demencia egy olyan tudatállapothoz vezet, amelyben a valóság illuzórikus természete túlhajtódik. A valóság illúziója mögött újabb, az illuzórikus valóságot felbontó illúzió áll,

amelyet bármelyik pillanatban felbonthat egy következő illúzió: ily módon egy *hiperillúzió* keletkezik. A túlhajtáshoz szükséges energiát a demencia elsődleges tulajdonságai biztosítják: a többértelműség, az eklekticizmus és a célszerűség hiánya azok a faktorok, amelyek ideiglenesen eloldozzák a jelenlevőket a kulturális rendszer(ek)től. A terep egyik csoportinterjúja során például arra a konszenzusra jutottunk, hogy az „alternatív valóságok” megtapasztalásának jelentősége elsősorban abban rejlik, hogy eltérő (kognitív és szenzoros) perspektívákat nyitnak az emberi létre, fellazítva annak kategóriáit. Ily módon a pszichedelikus élmény a valóság(ok) vagy rendszer(ek) illuzórikus természetét hangsúlyozza (túl) – és ez az általa előállított rendszerre is vonatkozik. Az első pszichedelikus utazásra pedig számos résztvevő „ébredésként” tekintett – vagyis olyan beavatászerű kiindulási pontként, amely rámutatott a realitás rendszerének feloldozhatóságára, és ezáltal a valóst illuzórikusként definiálta.⁸

A nyilvánvaló különbségek, vagyis az esztétikai hedonizmus intenzív támogatása és a transzcendens keretrendszer vagy cél hiánya ellenére, a deméntív parti sok szempontból a szimbolikus szennyeződéssel szembesítő törzsi rítusokhoz hasonlítható. A partiütemterv által meghatározott résztvevői aktusok úgy a tánctéren, ahogyan azon kívül is, egy olyan világ megtapasztalásához vezetnek, amely lebontja és (kognitív és szenzoros aspektusaiban egyaránt) meghaladja a hétköznapi valóságot, valamint szimbolikus szennyeződéssel szembesíti a résztvevőket. Emellett elegendő jelentőséggel bír ahhoz, hogy központi helyet foglaljon el az állandó látogatók életében – egy interjúalanyom szavaival: „ha nem változtatja meg az életed, akkor semmi értelme az egésznek” (1. interjú). Ennélfogva a deméntív psytrance partira erőteljes, nem transzcendens *partirítusként* tekinthetünk, amely a „valóságot” saját, előzetesen meghatározott (nonszensz) törvényszerűségei szerint szervezi át.

A demencia fogalmának bevezetése után egy szimbolikus elemzésre került sor, amelyet a következő részben a partirítus kontextusaiban folytatok. A kiindulási pontot a jelenség nyelvi felszíne biztosította; az asszociációs játékok nonszensz logikájának felfejtését követően pedig a demencia szociokulturális jelenségének és rituális kontextusainak douglasi szennyeződésfogalomra építő vizsgálata következett. A partirítus megragadásakor rámutattam arra, hogy a törzsi rítusok transzcendentális modellje ez esetben nemigen lenne alkalmazható, ezért helyette a hiperilluzórikus fogalmát vezettem be, amelyre a következő részben részletesebben is kitérek.

⁸ Az első trip beavatásjellegéről az irodalom is beszámol. A kilencvenes évek budapesti acidpartijaival kapcsolatos munkájában Fejér (2000: 68) rámutat arra, hogy az újonc LSD-használó a saját beavatásélményén keresztül „az összes első trip szimbolikus tartalmában osztozik”.

3. DEMENTÍV STRUKTÚRÁK ÉS A PARTI RÍTUSA

3.1. A rituális drogélmény erőviszonyai

Az elemzést középszinten folytatva, vagyis a lokális szintér partijaira összpontosítva megállapítható, hogy a kollektív demencia gyakorlata az előző rész végén bevezetett *partiritus* helyszíni és időrendi kereteibe ágyazódik bele. Struktúrájukat illetően a psytrance partik általában két jól megkülönböztethető részre: egy éjszakaira és egy reggelire/nappalira oszthatók fel. A cseh teperen ez a két szakasz a dementív élménystruktúra szintjén is elkülönült egymástól: az éjszaka intenzívebb és személyesebb utazását a reggeleken a verbális demencia kollektív elburjánzása követte. A továbbiakban arról esik szó, hogy ez a sötétből a fénybe tartó átmenet hogyan függ össze a rituális drogélmény erőviszonyainak felcserélődésével.

A legtöbb résztvevő számára a parti legnagyobb intenzitású periódusát egyértelműen az éjszaka jelentette. Az általános partiütemterv szerint a közel mindenki által előszeretettel fogyasztott LSD hatása, amelyet valamikor a késő este folyamán vettek be, az éjszaka közepén ért a csúcspontra (az elsődleges droghatás átlagos hossza 6–10 óra). A drog a résztvevők belső élményeit a természetes és a mesterséges környezet külső elemeivel mosta össze. Az éj sötétje a partikat körülölelő erdőekkel, a fluoreszcens hátterekkel és különösen a furcsa, túlvilági zenével párosítva a pszichedelikus tripet a lehető legjobban elsodorta a mindennapok világától. Az éjszakai zene általában hátborzongatónak és ridegnek hatott (az egyik szervező meglátása szerint az éjszakai psytrance „gonoszági foka” évről évre nőttön-nőtt). Ezek a drog által felerősített intenzív behatások alatt gyakran igen nehéz pillanatokhoz vezethettek, s ily módon a résztvevő a rítus szenvedő alanyává válhatott. A résztvevők elszakítását a mindennapoktól a kulturális rendszer(ek) szabályainak folyamatos aláaknázása szavatolta, ami a csúcshintenzitású periódusban a látogatók *veszélyérzetéhez* járulhatott hozzá (lásd Douglas korábban említett elméletét). A parti éjszakai közege egyes beszámolók szerint nem kevesebbhez, mint „mindenki személyes poklához” vezethetett (1. interjú). Fizikai erőszakról azonban nemigen lehetett beszélni a partikon. Még a legextrémebb esetekben is, mint amikor egyik-másik LSD-utazó a saját halálát élte át, egy idő után az élmények fokozatosan lecsillapodtak, és (a droghatás elcsitulásával egyidejűleg) a résztvevőt életre keltették a felkelő nap sugarai.

A parti második szakaszába vezető átmenetet a hajnal jelezte:

a reggel mindig nagyon fontos szerepet játszik ezekben az élményekben. a fény fokozatosan felfedi a realitás megszokott elemeit, és azok lassacskán felveszik a megszokott fizikai világ formáit. az egyik pillanatban körbenéztem, és rájöttem, hogy most már elszakadhatok a zenétől és az előadótól. (1. e-mail)

Ez a fokozatos visszatérés a környezetben (az éj sötétjéből a nappal fényébe, és a ridegebb éjjeli zenéből az eufórikusabb „reggeli psytrance”-be⁹) és a drog-fogyasztásban (a pszichedelikus drogok alkoholra való lecserélése vagy alkohollal való kompenzálása) beálló változásoknak volt tulajdonítható. A visszatérést követően a résztvevők (főként a partikarrierjük kezdeti éveiben) megnövekedett vitalitásérzetről számoltak be. Ezt tükrözi a következő 2007-es részlet, amelyben az egyik sokat tapasztalt látogató humoros nosztalgiával emlékezik vissza a korai évek patinás partijainak ütemtervére, ami voltaképpen egy tisztulási rítusra emlékeztet:

az éjszaka során mindenki bevett valamilyen pszichedelikumot, megjárta a poklot, az éjszakát, és aztán reggel megjött [dj] nemina. őt mindenki szerette, mert reggelente elkezdett psytrance-t játszani, csak a reggeli dolgokat... és a sötétből, az abszolút szarból kiérsz a világosba [...] boldogan, hogy ezt is túlélted, megragadsz egy üveg pezsgőt vagy valami hasonlót, esetleg beveszel még egy lsd-t, és nekilátsz az ivásnak... és akkor jön az igazi demencia [...] boldog vagy, totálisan boldog, elkezdesz beszélni, de nem tudod pontosan, hogy miről beszélsz [...] a barátiddal vagy, és ez nagyszerű érzés. (4. interjú)

Habár a részlet az éjszaka rémálomszerű jellegét hangsúlyozza ki, ez nem feltétlenül jelent szabályszerűséget. A pszichedelikus élmény mindig személyre szabott volt, és a különböző partik még ugyanazon résztvevő számára is változó eredményekhez és élményekhez vezethettek. Általában azonban az éjszaka jelentette a pszichedelikus utazás és a partiélmény „nehezebbik” részét. Az éjszakai szakaszba való belépés a mindennapoktól való eltávolodással, valamint a szubverzív törvények által szétzilált irrealitásreprezentációba történő megérkezéssel volt egyenértékű. Ebben a szakaszban a résztvevő a rituális környezet által tükrözött dementív erő uralma alá került. Hajnalhasadtával azonban megváltoztak az erőviszonyok: amikor a résztvevő visszatért a „megszokott fizikai világ formáihoz”, a verbális és performatív¹⁰ demencia formájában arti-

⁹ Itt meg kell jegyezmem, hogy 2007-ben olyan partikon is részt vettem, ahol a DJ-k a hajnalhasadtát követően is éjjeli zenét játszottak.

¹⁰ A reggeli/nappali performatív demenciára a következő részlet szolgáltat példát, amelyben egy délelőttön a résztvevők egy csoportja meglátogat egy közeli vendéglőt:

„képzeld el néhány békés, a vasárnapi sörüket elfogyasztó falulakót, akikre hirtelen harminc nagyon hangos és teljesen becsavarodott ember ront rá, csupa színes göncben és sült bolondokként viselkedve. Leültem az asztalhoz az egyik barátommal, és egy tradicionális dementív párbeszédbe kezdtünk. arra gondoltam, hogy a létrejövő gyöngyszemeknek nem kellene veszendőbe menni – találtam valahol egy filctollat, és közvetlenül az asztalra jegyeztem le a mondatokat. három csaj talált egy függőágyat, és belemászott, az egyik haverom pedig nagy zajosan nekiállt lengetni őket. egy másik arc egy pokrócba öltözve járt fel-alá, és képtelen volt egyéb hangot kiadni, mint: „uuuuuuuu”. néhány ember talált egy kis amfetamint [népszerű partidrog], és elkezdtek kihúzni a csíkokat az asztalon. mások a padokon feküdtek az eszmélet legcsekélyebb jele nélkül. [...] és az egész cirkusz közepén a pincér (akit egyesek állítólag

kulálódó, felforgató erő a hétköznapi ismerős rendszere ellen irányítódott („akkor jön az igazi demencia”). A reggeli/nappali szakaszban a résztvevő uralta a demenciát, és mondhatni túlcsoordult az életerőtől. Az LSD mindkét hatalmi aktusban a hatékony katalizátor szerepét töltötte be.

Következtetésképpen elmondható, hogy a parti teljes folyamata során a drog-élmény erőviszonyai felcserélődnek: a résztvevő az alávetett szerepéből kilépve a dementív erő birtokosává válik. Ezzel persze nem állítom azt, hogy ne lehetne pszichedelikus drogokat fogyasztani és dementív párbeszédet folytatni a partiközegen kívül is. A résztvevői tapasztalatok szerint azonban az éjszakai élmények nagyban elősegítik a reggeli/nappali demenciára való ráérzést. Továbbá, egy „közönséges” dementív párbeszéddel ellentétben a parti megnövekedett vitalitásérzetet biztosít. A psytrance rítus szimbolikus kontextusában pedig a reggeli szakasz a rituális térből a hétköznapi folyamatokba való visszatéréssel egyenértékű, mivel a kollektív rítus általános élményét a kisebb csoportok sajátos/egyéni párbeszédeinek és performatív aktusainak szintjére helyezi át.¹¹

3.2. Halál a tánctéren

Míg az előzőekben a partidemencia hatalmi viszonyaiban bekövetkező időbeni változásra mutattam rá, a következőkben a dementív élménystruktúra belső működési mechanizmusaira fogok összpontosítani – ennek tárgyalása előtt azonban ki kell térnem a parti központi rítusára. A zenei színterek zenei stílusok közé szerveződnek,¹² és ebből kifolyólag a zene a psytrance partik alapvető dimenzióját jelenti. A tánctér a parti szíveként termékeny és biztos talajt biztosít a pszichedelikus demencia gyökerei (vagy alapélménye) számára. Már említettem, hogy a parti alapvetően anomáliákat és szabálytalanságokat fogalmaz meg; ennek érdekében olyan összefüggéseket állít fel, amelyek nem artikulálódnak a kulturális rendszer(ek)ben. Ez a mechanizmus tetten érhető a tánctéren is, ahol a furcsa hangmintákból felépített és látszólag szabadon te-

előző este dílerkedni láttak a partin), valamint a vendéglő tulajja (aki véletlenül a partinak ott-hont adó mező tulajdonosa is volt, és egy tipikus vadnyugatrajongónak nézett ki, kockás ingben és cowboykalapban) rendíthetetlen nyugalommal gulyással, rántott sajttal és minden más földi jóval megrakott tálat szolgált fel.” (1. e-mail).

¹¹ Itt megjegyezném, hogy ez a mechanizmus a megfelelő fenntartásokkal (mint pl. a fizikai erőszak és a transzcendentális keretrendszer hiánya) Bloch (1992) beavatási rítusokra vonatkozó, „rebounding violence” („reflektált erőszak”) elméletével állítható párhuzamba.

¹² Thornton (1996) szerint az elektronikus tánczenei klubkultúrák „ízléskultúrák” (közös zenei ízlésen alapuló közösségek); Ter Bogt et al. (2000) kijelenti, hogy a zenében a „szubkulturális stílus” egésze kristályosodik ki. Ez minden bizonnyal érvényes a kortárs elektronikus tánczenei színterekre is. (A szakirodalomban a „klubkultúra” vagy „szubkultúra” fogalmát sok esetben az általam is használt „színtér” váltja fel.)

kergőző zenét valójában nagy figyelemmel irányítja és befolyásolja az előadó DJ. A szabályok hiányának rendszerbe foglalása a psytrance azon alapvető paradoxonához kapcsolódik, amelyet a táncrítus most következő, szemantikai elemzésében tárgyalok.

A cseh tánctereken eluralkodó demencia olyan elemek organikus összjátékából született, mint a DJ által irányított, rendkívül „csavart” zene, a VJ vizuális műsora, a különös hátterek, valamint az LSD által vezérelt közönség bizarr és sokszor kiszámíthatatlan koreográfiája. A közönség viselkedésében visszatérő motívumok is megjelenhettek. Az egyik résztvevő például a partik hajnalain általában egy-egy többméteres farönköt hurcolt le az erdőből, amelyet megpróbált elültetni a tánctéren, vagy legalábbis tánra perdült vele. A 2007-es „Összejövetel” fesztiválon pedig a szervezők a tánc tér sarkaiba négy, színes zsinórokkal körbefűzött fakeretet állítottak, amelyekbe élénk színekkel kifestett emberi torzókat helyeztek; a parti reggelén a fent említett, LSD-hatás alatt álló résztvevő kiemelte az egyik torzót a keretéből, és gyengéden tánra invitálta.

A reggelek általában kiváló alkalmat biztosítottak a különféle dementív aktusokhoz a tánctéren kívül és belül egyaránt. Az éjszaka folyamán azonban az LSD még teljes intenzitással hatott: ez gyakran meghiúsította a precízebb testmozdulatok végrehajtását és a verbális kommunikációt, ám elősegítette a zenében való elmélyedést. A következő vizsgálat arra az éjszakai tánc térre összpontosít, amely az ideális esetben olyan kollektív állapotot biztosított, amelyre – egyik adatközlőm szavaival élve – „*a bolondokháza egy gyenge kifejezés lenne*” (5. interjú). A kutatás során arra a következtetésre jutottam, hogy ez a dementív táncrítus olyasvalamire kínál mélyreható és részletes magyarázatot, amit nem lehet megérteni. A kijelentések itt egy megfejthetetlen idegen nyelv szavaiba vannak öntve. A rítus jelentése önmaga gubójába rejtve, az értelem vakfoltjában helyezkedik el, ezért az interpretáció számára értelmetlen és felfoghatatlan; a psytrance mindenesetre mélyrehatóan és széleskörűen elmagyarázza. A dementív pszichedélia rejtett jelentése titokzatosabb a titoknál, mivel minden megfejtési vagy feltárási kísérletnek ellenáll.¹³ (Ha találnánk rá magyarázatot, akkor megszűnne pszichedelikusnak lenni.) Ez a megfejthetetlen rejtély biztosítja a rítus *csáberejét*.¹⁴

Az éjszakai tánc tér a jelentés eredendő gyilkosságát valósítja meg a partikon. Ez a rituális áldozat kettős veszteséggel jár. A kulturális rendszer(ek)ből nézve, a pszichedelikus jelentés embrionális állapotban marad: a rítus önmaga gubójába zárja, és ezáltal leválasztja a világról. A demenciaélmény ugyanakkor

¹³ A nonszensz logika vizsgálatához hasonlóan az interpretáció ez esetben sem magára a jelenségre, hanem a jelenséget vezérlő törvényekre irányul: nem azt vizsgálom, hogy mit mond, hanem azt, hogy hogyan működik.

¹⁴ Ezen a ponton a baudrillard-i csábításfogalomra utalok, egy olyan erőre, amely „kivonja a jelentést a diskurzusból, és eltéríti az igazságától” (Baudrillard 1990: 53). Erre a mechanizmusra a későbbiekben térek vissza.

a kulturális rendszer(ek) és a hozzá(juk) kapcsolódó jelentésrétegek rituális lebomlásával is együtt jár, ami a rítus második veszteségét generálja. Röviden: a rituális zónában úgy a mindennapi, ahogyan a pszichedelikus jelentés is kiüresedik. A tánctér azonban nem csupán veszthely, hanem bölcső is: a táncrítusra a partiörvény azon archetipikus központjaként tekinthetünk, ahonnan szimulált¹⁵ demenciarétegek burjánzanak szerteszét, végtelen számú lokális és átmeneti jelentést hozva létre, amelyek a leglátványosabban a verbális demenciában jutnak kifejeződésre. Ezt a mechanizmust a nemzetközileg elismert magyar psytrance előadó, Para Halu egyik zeneszámaival illusztrálom. A Karcos Harcos című, nemzetközi piacra szánt szám olyan nyelvi játékot foglal magában, amely két torzított beszédmintából indul ki. Az egyik mintát két titokzatos szó ciklikus ismétlése alkotja. A két szó körülbelül úgy hangzik, mint a magyar nyelvű cím angol kiejtése („carcass harcass”). A második minta egy buborékoló hangzású mondat: „you know what I’m talking about” (azaz: „tudod, miről beszélek”). Mindkettő a Para Halu munkáira jellemző felkavaró zenei közegben van tálalva. A második minta egyértelművé teszi, hogy a szám explicit módon a jelentés és megértés témaköreivel foglalkozik; emellett arra is utal, hogy az első, (angol nyelven) értelmetlen kifejezés a befogadó által azonnal értelmezhető. Ezen a ponton azonban becsapja a hallgatót: a nemzetközi partik nem magyar anyanyelvű célközönsége számára az eredeti jelentés óhatatlanul rejtve marad (nem beszélve arról, hogy a „karcos harcoss” angol kiejtése a szám címét nem ismerő magyar hallgatót is becsaphatja). Az elsődleges jelentés visszafordíthatatlan elvesztése után a *carcass harcass* kifejezésből kiinduló nyelvi asszociációk vagy szabad félrefordítások tetszőleges számú, a demencia nonszensz logikája által vezérelt jelentést eredményezhetnek.

Hasonlóképpen, az egyik résztvevő a világ dementív értelmezését egy megfejtethetetlen idegen nyelvvel (ez esetben a magyar nyelvvel, amely számos alkalommal kemény fejtörést okozott a Magyarországot is megjárta interjúalanyainak) való pszichedelikus találkozásként írta le:

képzeld el azt, hogy az agyad épp a megfelelő dózisú lsd szorongatja, és a tudatod nyelvi gyöngyszemeket dobál szerteszéjjel, és adj hozzá egy csepp lsd-t mondjuk magyarország közepén, és nézz csak körül [...] magyarország talán nem a legjobb példa számodra, mivel te érted a nyelvét, de nekünk idegeneknek tökéletesen megfelel. demencia! és jólesne mellé egy kis sör is! és még egy kis tisztymas-rovár! (fogalmam sincs, hogy ez-e a kifejezés helyes formája, de a magyar jelentése elvileg „tisztításra vár” – valakinek a budapesti házában láttuk ezt a feliratot). (2. email)

¹⁵ A demencia szimulációs természetét mi sem példázza jobban, mint a nyelv materializálódásának érzete az asszociációs játékok folyamán: az LSD fejlett technológiaként olyan szimulált közeget hoz létre, amely kognitív és szenzoros aspektusaiban egyaránt felülírja és meghaladja a valóságot.

3.3. A pszichedelikus demencia tükörlabirintusa

A következőkben, a szimuláció baudrillard-i elméletére alapozva (Baudrillard 1988), egy tükörlabirintus-metaphora¹⁶ kibontásával világítok rá a *dementív LSD-trip élménystruktúrájára*. Ennek érdekében először az egyéni és csoportos LSD-utazások kognitív aktusait vizsgálom – ezek az „utazások” a táncrítussal közösen képezik a fesztiválok dementív közegeit.

A fogalmak elsődleges jelentéseinek megszűnésével és a valóság univerzális szintjéről alkotott kép felbomlásával a dementív asszociációk és félrefordításai a valóságot felülíró baudrillard-i szimulákrumokként írhatók le. A parti szimulációs logikája azonban kifordítja a baudrillard-i szimuláció működési elvét, hiszen a realitás szimulációjával (Disneyland) ellentétben az irrealitás szimulációját (hiperillúzió) biztosítja. A szabadon lebegő, eklektikus demenciakonfigurációkat a nonszensz logikája vezérli, a szimuláció hatékonyságáról pedig az erőteljes tudatmódosító drog gondoskodik. Már esett szó arról a módról, ahogyan a demencia a mindennapok kulturális rendszereit és az általa generált rendszert egyaránt leépíti. Végső soron a szimulákrum önmaga elleplezésével hiperilluzórikussá válik: a rendszer szabályainak elmozgathatósága és folyamatos átrendezése rámutat arra, hogy végtelen számú konfiguráció lehetséges; mindegyik konfiguráció működőképes a saját, szimulált környezetében, de minden más környezetben anomáliákhoz vezethet. A generált rendszerek egyike sem elsődleges, tehát mindegyikük egyszerre legitim (bentről nézve) és illegitim (kintről nézve). A szimulált rendszerek elburjánzására olyan végtelen tükörlabirintusként tekinthetünk, amelyben minden tükör eltorzítja a környezetét, és torzítva tükröződik vissza a környező tükrökben. A tükörlabirintus nem definiálható koherens narratív tudásként, mivel maga a narratíva is a labirintus része, ezért megtörik önmaga torzított reprezentációiban (és a torzítások torzításaiban).

A következő részlet rövid sétára invitál ebben a labirintusban. A példában az LSD-utazás alatt a parti egésze önmaga torzított szimulációjába fordul át, és az utazó előtt először elvarázsolt terület, másodsor giccses reklám, végül pedig menedék képében jelenik meg. Az események a 2007-es „Kör” fesztiválon történtek (a parti egy erdei völgyben kapott helyet).

az éjszaka folyamán, amikor az LSD már javában hatott, úgy döntöttünk, hogy felmászunk egy közeli dombra, hogy rálátást kapjunk a völgyre. amikor felértünk a lelátóhoz, mintha hátulról láttuk volna a partit szemlélő önmagunkat. a telihold lilás árnyalatokban úsztatta a panorámát, a drog pedig folyamatosan változtatta a látkép tónusait. a karneváli sátrak, a neonfényben tekergőző látványelemek, a dübörgő zene kísérteties visszhangjai, a kis elektronikus tánczenei színtér nyüzsgő emberforgataga a lábunk alatt: egyszerre csak megvilágosodott bennünk, hogy voltaképpen miről is

¹⁶ A metaforikus nyelvhasználat lehetővé teszi a sokrétű és diffúz pszichedelikus élménykomplexum szövegbe való átültetését.

szól ez az elvarázsolt parti. a kép azonban annyira festői volt, hogy a következő pillanatban egyikünk gyanakodni kezdett. túl tökéletes volt, túl mesterséges, mint egy szuvenir képeslap, vagy egy hivalkodó hirdetés. a látkép a szemünk előtt változott át: a következő pillanatban a psytrance parti túlszínezett és mozdulatlanságba dermedt reklámképét láttuk, a fesztivál egy olcsó imitációját, amelyre a kötelező telihold jelenléte is rátett egy lapáttal. elneveltük magunkat. az underground fesztivál abban a pillanatban önmaga giccsbe hajló, fülbemászó reklámszövegévé változott át. rossz volt lenézni... a látvány sértette a szemünket, ezért úgy döntöttünk, távozzunk. amint beértünk a fák közé, a színfalak újra átfordultak. aggodalom és paranoia által szorongatva, hirtelen egy gonosz erő közvetlen közelségét éreztük – mintha egy rémesébe csöppentünk volna. a psytrance parti után vágyakoztunk, ami akkor már egy családias és barátságos menedékként lebegett előttünk. (tereplapló)

A rendszer átrendezése, vagyis a szimuláció átfordulása két egyidejű mechanizmust (vagy perspektívát) idéz elő: az aktuális rendszertől való elidegenedést, és a következő rendszerbe való belépést. A partikra (általában) jellemző közepes erősségű pszichedelikus utazások során a résztvevő mindkét folyamatot tisztában van, az inkongruencia érzékelése pedig lehetővé teszi a demencia nonszensz humorának értékelését.

A rendszertől való elszakadás olyasvalamihez hasonlítható, mint amit Baudrillard (1990: 60–66) az illuzionista *trompe-l'oeil* festészet „elvarázsolt szimulációjának” nevez. A reneszánsz *trompe-l'oeil*-ban a narratívák, kompozíciók és referenciák offenzív hiánya, a korszak reprezentatív terének ellenszegülve, feloszlatja a környezet diskurzusait. Az illuzórikus festmény ironikus realitás-többlete referenciális kontextusukból kiemelt tárgyakat, tiszta jeleket mutat fel, leépítve a jelentést. A realitásnál hatékonyabb utáncat metafizikai *csábereje* a reális megkérdőjelezéséből és érvénytelenítéséből ered, ami végül a realitás szimulációvá válásához vezet. A hercegi studiólókban elrejtett *trompe-l'oeil* szentélyek kifordított mikrokozmosza a reneszánsz társadalmi és politikai teret pusztá perspektivikus illúzióvá változtatta: Baudrillard a látszatok titkát a hatalmas paloták e rejtett vakfoltjaiban fedezi fel. A demenciában megmártózó résztvevő számára ugyanez a titok rejlik az LSD-bélyeg¹⁷ apró terében, amely a partikon a létezés egy olyan ritualizált rendjébe biztosít átjárást, ahol sor kerül a kulturális rendszer(ek) le- és átépítésére. Ez esetben azonban az átváltozási mechanizmus túlpörög: a résztvevő LSD-tripje olyan szimulált térbe vezet, ahonnan egy következő ugrás egy másik szimulált teret érint stb. Ez a folyamat egy egymásba ágyazott *trompe-l'oeil* sorozatot generál, azaz egy konfigurációs láncot a végtelen tükörlabirintusból.

Az aktuális rendszer elhagyásakor a jelentés nem csupán elillan, hanem ideiglenesen le is csapódik a lánc soron következő pillérén, ahol a szabályok átmozgatásra kerülnek. Ezzel az aktussal a demenciaélmény szemantikai dimenziója túlmutat a baudrillard-i modellen. A szimulákrum ideiglenes (jelentés-)

¹⁷ A droghoz leginkább bélyegszerű, perforált itatóspapíron lehet hozzájutni.

mélységre tesz szert, amelyet a következő lépésnél ismételten feloszlat a demencia csábereje. A jelentés ilyenén vándorlása során önmaga anamnéziseit hátrahagyva az egyes tükörlap-szimulákrumok felszínein kísért tovább. A demetív trip narratívájában (akárcsak a csodaországi nonszensz esetében) a jelentés a felszínen maradvá lokalizálódik és fragmentálódik (az egyes kijelentések rabja marad, és nem fejlődik tovább a kijelentések sorrendjében). A csoportos LSD-utazás és a verbális demencia narratíváját a résztvevők olyan társasjátéka építi fel, amelyben minden lépés megváltoztatja a szabályokat. A játék során a játékosok egyesével kiterítik lapjaikat, és ez a folyamat olyan inkongruens emlékminták egymás mellé tevődéséhez vezet, amelyek esetenként visszatérő motívumok köré szerveződnek.

Míg a közösségi demetív aktusok olyan ideiglenes jelentésrétegek sokaságát generálják, amelyekre nézve a játékosok körében konszenzus áll fenn, a fentebb tárgyalt éjszakai táncrítus során a kollektív pszichedelikus jelentés hiánya ellentmondani látszik ennek a működési elvnek. A táncrítus jelentése elérhetetlen, embrionális állapotába zárt; nem épít fel narratív emlékképeket. A résztvevő egy olyan szimulált rendszer csábereje alatt áll, amely elzárja és elnyeli a jelentést; a szabályai a szabályok hiányát írják körül. A táncrítus által gerjesztett inverz szimuláció a kulturális rendszer(ek) nem ábrázolását (un-presentation) viszi véghez. Ebben az értelemben a táncrítus olyan protokulturális szingularitásállapotot tükröz, ahol a labirintus lokális jelentésekkel bevont tükörfelületei egyetlen végtelen sűrűségű rétegbe csúsznak össze. Más szavakkal: ezen a területen a kulturális kategóriák, a rituális környezet alkotóelemei és a résztvevői attitűdök potenciális, de artikulálatlan jelentések sokaságaival telítődnek. Ez a rituális állapot nagyon közel eshet ahhoz a minőséghez, ami az egyéni élménystruktúra szintjén a demencia kognitív magját vagy mögöttes rétegeit jellemzi. Amennyiben a verbális demenciára olyan tünetként tekintünk, amely a hétköznapi kommunikációs folyamatok „üzemzavarával” egyenértékű, ezt az összeomlást a fogalmaknak a pszichedelikus élmény során végbemenő, többszörös jelentésekkel való túltelítődése váltja ki. A fő adatközlőm tolmácsolásában:

[az élmény magja:] az a képesség, hogy a dolgokat egyidejűleg több perspektívából lássuk, vagy párhuzamos síkokon gondolkodjunk. a demetív játék során csupán kiválasztod ezek közül azt a lehetőséget, amelyik a legjobban megfelel a párbeszéd abszurd logikájának, vagy amelyik a legjobban előhozhatja a legszokatlanabb asszociációkat – de valójában ugyanabban az időben felülírod az összes többi szempontot. és ez csak azért van, mert a nyelv egyszerre csak egy dolog közlésére alkalmas... valójában inkompatibilis az LSD-n történő gondolkodás módjával. Mintha a szoftver túl erős lenne a kimeneti hardvernek. (6. interjú)

Az adatközlő szerint mégoly tökéletlen verbális „kimenet” (artikulálódás) során azonban a nonszensz nyelvi aktusok „életre kelnek” (perceptuálisan materializálódnak), és ideiglenesen átformálják a környező valóságot, meglépve a

dementív társasjáték következő lépését. Itt ismételten kihangsúlyoznám, hogy ez esetben (a hétköznapi asszociációs játékokkal ellentétben) a szimuláció hatékony technológiáját a drog szavatolja, amit a szenzoros hallucinációk észlelt valódisága is bizonyít.

A fentiek fényében még egy következtetés levonható. A táncművészt túltelített, mögöttes rétegeiből a verbális/performatív demencia felszínén tobzódnak a játékaiban történő átmenet párhuzamba állítható az éjszakai, fajsúlyosabb pszichedelikus élmény uralmából hajnalhasadtával a mindennapokba történő részleges (és erőteli) visszatéréssel. Ily módon az éjszakai táncművészt jelenti a közösségen eluralkodó deméntív erő legsűrűbb (archetipikus) megnyilvánulási formáját, illetve a kulturális rendszerektől eső legtávolabbi pontot, míg a résztvevők naplaji, deméntív nyelvi játékaik és performatív aktusai az erő szétszórását és a kulturális rendszerek szétforgácsolását viszik véghez. A személyes tapasztalatok persze eltérhetnek ettől a meglehetősen ideáltipikus modelltől – kellőképpen erős LSD-dózis esetén pl. a résztvevő a „saját személyes pokla” foglyává válhat a táncművésztől távol is, majd reggel a táncművészt teljes mellőzésével csatlakozhat egy kiscsoportos deméntív nyelvjátékokhoz.

Ebben a részben a partitúr szimbolikus elemzésére került sor. A vizsgálatot a rítus nappali és éjszakai szakaszokra való szétbontásával kezdtem, ami ugyanakkor a rituális drogélmény erőviszonyaiban bekövetkező változásra is rámutatott. A parti szívet alkotó táncművészt szemantikai elemzése kimutatta, hogy míg a kollektív táncművészt belső tere a jelentés kettős gyilkosságáért felelős, a táncművésztől elszakadó lokális jelentések heteromorf módon sokszorozódnak a demencia tükörlabirintusában. A deméntív trip ontológiai hátterének felállításához a baudrillard-i szimuláció elve, illetve annak továbbgondolása biztosított támpontot. Végül pedig a táncművészt inverz szimulációjához visszatérve a demencia mögöttes rétegeire világitottam rá.

4. DEMENTÍV ESZTÉTIKA

A szabadtéri underground elektronikus tánczenei fesztiválok (akadémiai berkeken belül és kívül egyaránt) a karneválokkal szokás kapcsolatba állítani, és ezt a tendenciát a cseh terep is megerősítette. A legnagyobb 2007-es parti plakátjain és szórólapjain például karneváli elemek: cirkuszi sátrak, álarcos szereplők, mutatványosok és bohócok ágyazódtak bele egy pszichedelikus kollázsháttérbe (utóbbiban a természet elemei a kortárs technotudomány szimbólumaival és földöntúli motívumokkal keveredtek, valamint sztárvendégeként Albert Hofmann, az LSD feltalálója is felbukkant). Amint azt egy korábbi ponton már említettem, az egyik szervező a demenciát „cirkuszi mulatsággként” írta le. Egy másik törzsvendég a nagyméretű Czehtek underground elektronikus tánczenei fesztiválra „karnevál-metropoliszként” hivatkozott. A tudományos diskurzusban a karneváli jelleg tárgyalása általában Bahtyin (Bakhtin

1968) a karneválok groteszk realizmusára összpontosító, irodalomelméleti munkájára alapozódik (lásd St John 2006). A következőkben rámutatok arra, hogy a cseh psytrance partik számos szempontból valóban visszavezethetők a bahtyini karneváli világrépre. A hasonlóságok felsorolása után pedig az alapvető különbségekre is kitérek. Ez a vizsgálat jelenti az első lépéseket a demenciaélmény által mozgósított esztétikai minőségek tárgyalásában.

4.1. Groteszk gyökerek, nonszensz hatások

A *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című művében (Bakhtin 1968) Bahtyin a középkor és a reneszánsz karneválját a nép nem hivatalos „második életként” mutatja be, ami megfosztja koronájától a hit hivatalos, egyházi doktrínáját, és felosztatja azt a nevetésben. Ezt a folyamatot a *groteszk realizmus* esztétikai kategóriája fémjelzi, ami lefokozza, majd a győzedelmes testi komponensben újítja meg a középkor eszkatológiáját – vagyis hússá változtatja a szellemi és elvont dolgokat. A groteszk testiséget az ambivalencia, a befejezetlenség és a határok áthágása jellemzi. Ezek a tulajdonságok teszik visszataszítóvá a groteszket a testiség modern kánonja számára, amely, a befejezetlen vagy ambivalens elemeket megszüntetve, a befejezett testet egy befejezett világba helyezi. Már esett szó arról, hogy a partírítusra olyan szimbolikus szennyeződés-konglomerátumként tekinthetünk, amely ritualizált szembesítést hajt végre a rendezettségre és befejezettségre törekvő osztályozási rendszerek kánonjai által kirekesztett anomáliákkal. A verbális demencia amorf működési elvére (amelyet ambivalencia, humor és a zárt rendszerek elkerülése jellemez) szintén groteszk sajátosságként tekinthetünk. A pszichedelikus trip pedig, különösen a csúcshintenzitású periódusban (az éjszaka folyamán), összemosza a résztvevő belső/pszichológiai körülményeit a parti külső környezetével, ami az egyéni élménystruktúra szintjén a test határainak áthágását jelenti. Albert Hofmann (1979: 179) szavaival élve, a pszichedelikus élmény során „az én egy része a külvilágba, a dolgokba áramlik át”, és megfordítva. Íme egy résztvevő benyomásai a táncterről – tekintélyes mennyiségű LSD elfogyasztása után:

a hatást egyértelműen életem legerősebb pszichedelikus élményei közé sorolnám. körülbelül négy órát tölthettem a zene és látvány hullámai közé zárva anélkül, hogy szabadulni tudtam volna. a kinti világ a gondolataimmal, élményeimmel és érzéseimmel együtt egy nagy tányér tarkabarka gulyásban keveredett össze, ami később egy weboldal alakját vette fel, miközben én voltam a webdesigner. te is tudod, hogy milyen nehéz leírni ezeket a dolgokat. (1. e-mail)

A groteszk testiség lényeges aspektusa a megújulás. A testi groteszk összemosza a halál és az élet, az elnyelő és az elnyelt, az úr és a szolga közötti határokat; egyidejűleg jelent áldozatot és nevetésben történő újjászületést. Az éj-

szakából a nappalba átívelő partifolyam revitalizáló mechanizmusát már tárgyaltam. Ez a folyamat a partikon két egymást követő szakaszba oszlik szét, ahol a sötétből a fénybe tartó átmenet a rituális drogélmény erőviszonyainak felcserélődésével esik egybe. A látványelemeket illetően a groteszk realizmus feltűnő sajátossága a mértéktelenségre való törekvés: a természetes formáknak és arányoknak fittyet hányó groteszk vizualitást az eltúlzott alakzatok és a hiperbolikus ábrázolásmód jellemzik. A pszichedelikus trip folyamán a valóság hasonló elváltozásai észlelhetők: a formák eltorzulnak, a környező objektumok egyes részei túlméreteződnek, a színek természetellenesen élénkké válnak. Ami pedig a nyelvet illeti, Bahtyin rámutat arra, hogy a karneválok informális párbeszédei humoros népi fordulatokat, szójátékokat és kifigurázó célzásokat alkalmaznak. A hangsúly a derűs, szabad, félelemmentes beszéden van, ami kívül esik a szabályzások és nyelvi konvenciók hatáskörén. Hasonlóképpen jellemezhető a demetív párbeszéd, amelyek eklektikus játékosságát a nonszensz humor törvényszerűségei szavatolják. A karneválok ugyanilyen informális játékossággal értelmezik újra egy miniatürizált, játékszabályok által irányított előadásként az életet. Nem csoda, hogy kifordított világuk bohócokat, zsonglőröket és egyéb előadókat mozgósít. A karneváli zsonglőrök és előadók a legtöbb psytrance partin is felbukkannak, nem csupán Csehországban, hanem a világ más országaiban is (St John 2006).

Habár a demetív partiélmény számos ponton a groteszk realizmus esztétikájához kapcsolódik, nem tekinthetünk el néhány lényeges különbségtől. Először is, a karneválok és a cseh psytrance partik különböző társadalmi rétegeket mozgósítanak. Míg a népi humor kifejeződésének ritualizált teret biztosító középkori/reneszánsz karneválra tömegjelenségként tekinthetünk, az általam kutató cseh partik elsősorban fiatal értelmiségiek egy szűk rétegének biztosítottak találkozási terepet. Ez a közösség voltaképpen egy szubkulturális elitet alakított ki, különösen az olyan „tömeg-szubkulturális” jelenségekkel összehasonlítva, mint pl. a cseh *freetekno*¹⁸ mozgalom. A második különbség a rítusok szezonális ciklikusságát érinti. Míg a karneválok ezen organikus, a megújulás alapelveihez és a népi hitvilághoz kötődő jellegzetességét a szakirodalom pl. a teliholdas (full moon) partik periodicitásában fedezi fel (St John 2006), ez a periodicitás a demetív partin nem kötődik hitvilághoz, viszont a demencia egy szimulált rétegévé változhat át. Például, amint arról egy korábbi részletben már szó esett, maga a telihold is pusztán szimulákrumként lebeghet az égen, alapanyagot biztosítva a demencia újabb rétegei számára. Harmadszor, habár Bahtyin szót ejt a groteszk rendszer önreflexiójáról (ami nem csupán a világot, hanem önmagát is parodizálja), a groteszk realizmusra elsősorban olyan félhivatalos narratívák táptalajaként tekint, amelyek a hivatalos

¹⁸ Freetekno rendezvényeket is látogató informátoraim szerint a cseh freetekno olyan, nagyobb tömegeket és a psytrance-énél fiatalabb korosztályokat megmozgató elektronikus tánczenei mozgalom, amely a techno elektronikus tánczenei műfaján keresztül a punk dühös, lázadó világnézetét és esztétikáját viszi tovább.

ideológia trónfosztását valósítják meg. Míg a szakirodalom valóban felmutat olyan elektronikus tánczenei „tiltakozó karneválokot” („carnivals of protest”), amelyek ideológiai ellenállást gerjesztenek (St John 2003), a dementív partitúrus az ideológiákat a „totális nonszensz” szabadon lebegő rendszerében oszlatja fel. Végül talán a legfontosabb különbség: míg a groteszk realizmus jól meghatározott működési iránnyal és készlettel rendelkezik (a magasabb egyházi értékek lefokozása az alsó, anyagi-testi régió, és különösen az altesttel kapcsolatos biológiai tevékenységek irányába), a pszichedelikus demencia nem foglalható ilyen korlátok közé. A demencia nem anyagi/testi irányelvek alapján formálja újra a valóságot, hanem az amorf törvények olyan eklektikus szabadjátékát generálja, ami a kulturális rendszer(ek)től való elszakadást eredményezi.

A pszichedelikus demencia és a bahtyini groteszk közötti fő különbségek voltaképpen a nonszensz (irodalmi) közege felé tolják el a dementív élményt. A cikk első felében már említettem, hogy a verbális demencia működését a csodaországi nonszensznek megfeleltethető törvényszerűségek irányítják. Az irodalomtudomány pedig gyakran tárgyalja az átfogóbb értelemben vett irodalmi nonszensz és a groteszk közötti párhuzamokat és különbségeket. Az irodalmi nonszenszre definíciót kereső munkájában Tigges (1987) elhatárolja a nonszenszt az olyan egyéb, abnormalitást és ambivalenciát kifejező rokon terminusoktól, mint például a groteszk (vagy éppen a szürrealizmus). Tigges a groteszket „törvények összecsapásaként” (vagy a kánonnal való összecsapásaként) definiálja, ami a fizikai formák oly módon történő eltorzításához vagy fantasztikus kombinációjukhoz vezet, amely végső soron a valóság „alsóbb” rétegeire irányítja a figyelmet (a Bahtyin által tárgyalt, fentebb említett lefokozási mechanizmushoz hasonlóan). A nonszensz azonban semmiféle kánont nem fenyeget, mivel semmilyen normális állapotra nem tesz utalást. Míg a józan ész diskurzusa a „valóságra” vonatkozik, a nonszensz diskurzusa a „sem mire” mutat: a nonszenszben sokszoros jelentések képződnek, amelyek végül *nulla jelentésre redukálódnak*. A nonszensz tehát megkérdőjelezi és feloldja a valóságot (Tigges 1987). Már láthattuk, hogy a verbális demencia is hasonló módon csoportosítja át a környező valóságot a parti többszörös jelentésű szimulákrumrétegeibe. A parti szemantikai elemzése során az is kiderült, hogy a számtalan ideiglenes jelentés egyetlen végtelen sűrűségű, dekódolhatatlan rétegbe csúszik össze a tánc tér ritmusában. Ebben a zónában a jelentés feloszlik vagy artikulálatlan marad, vagyis: *a nullára redukálódik*.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a dementív trip és a partikörnyezet összefonódásából kikristályosodó esztétikai kategóriák egyfelől a groteszk realizmus határvidékén mozognak (ezt a tendenciát különösen a pszichedelikus élmény amorf folyama és a reggeli demencia derűs, újjászületésszerű élményei erősítik). Ugyanakkor a verbális aktusok jellegzetességei és a demencia – kulturális rendszereket és narratívákat feloszlató – működési logikája az irodalmi nonszensz közeli rokonságára mutatnak rá. Az irodalomelméleti diskurzusra alapozó vizsgálat konklúziójaként tehát elmondható, hogy a partik pszichedelikus demenciája a bahtyini karnevál groteszk realizmusát a nonszensz kötetlenebb, légüres közegében konfigurálja újra.

4.2. A táncrít kifizordított fensége

A cikk hátralevő, az eddigiektől némiképp elkülönülő részében a táncrít alapítása által mozgósított esztétikai kategóriákat vizsgálom. A gondolatmenet kiindulási pontját Lyotard (1991) a fenséges fogalmával kapcsolatos esztétikai fejtegetései biztosítják. Lyotard elemzését részben arra a kanti fenséges szituációra alapozza, amelyben egy végtelen kiterjedésű objektum, amely csupán az értelem egy abszolútumot kifejező ideájaként konceptualizálható, megszünteti a reprezentáció képességét. A fenséges komplex, a fájdalmat örömmel ötvöző esztétikai gyönyöre abból a szembesülésből származik, hogy az emberi képzelet képtelen az ideának megfeleltethető reprezentáció biztosítására. A fájó kifejezésképtelenség azonban kettős gyönyört generál: a képzelet egyrészt megkísérli a tárgyat az értelemével harmonizálni (az idea szintjére emelni), másrészt pedig a reprezentáció impotenciája az ideák hatalmas erejének negatív mutatójaként szolgál. Az idea abszolútuma tehát a negatív megjelenítésben tárulkozik ki (Lyotard 1991). A fenséges érzés egyaránt előtör a romantikus és az avantgárd művészetekben, amelyek Lyotard szerint a megjeleníthetetlen megjelenítését tűzik ki célul. A két áramlat közötti fő különbség: míg a nosztalgikus romantika a megjeleníthetlent a távolban, egy elveszett kezdetként vagy végként próbálta megtalálni, az avantgárdok a lehető legközelebbi pontra, vagyis a műtárgy anyagára összpontosítottak (Lyotard 1991). Munkájában Lyotard felidézi Burke gondolatait a megkönnyebbülés negatív gyönyöréről. Egyes objektumok és benyomások a létfenntartásunk fenyegetésével terhesek; a fenséges egy olyan hatalmas indulat *terrorjával* szembesít, ami azzal fenyeget, hogy többé semmi sem fog történni (ez a semmivel való szembesülés, vagy a rendszer felbomlásának rettenete). A fenséges érzése abból a megkönnyebbülésből ered, hogy a minket körülvevő fenyegető űr közelsége ellenére valami még mindig történik, és ez a valami „itt”, „ezen a helyen” található (Lyotard 1991).

Míg a demetív táncrítus hasonló problémakörrel foglalkozik (azaz a rendszer felbomlásával való szembesüléssel), a befogadót olyan pozícióba helyezi, ami nem „ezen a helyen”, hanem „azon a helyen” található. Ha a fenséges szituáció a szemlélődő létezészigetét körülvevő és fenyegető végtelen óceánnal való szembesülést és az ebből fakadó megrendülést jelenti, akkor a demetív rítus a víztömeg habjai közé dobja a szubjektumot, s ezzel nem a reprezentáció, hanem az értelmezés képességét szünteti meg (a demetív logika feloszlani igyekszik minden olyan újabb és újabb, „itteni” értelmezés-szigetet, amit a konceptualizáció aktusai a szubjektum köré rajzolnának). Az alapélmény nem más, mint a tiltott/elérhetetlen zónába való belépés pillanatának megragadása és kiterjesztése a rítus által (a következő, vagyis a határátlépés utáni pillanatban a tiltás már feloszlana, az ismeretlen a rendszer részévé válna). A táncrít lehetetlen kísérlete az „ottani” Másik átélésére irányul – anélkül, hogy azt „ide” szállítaná (anélkül, hogy az Én-be integrálná, azaz feloszlata vagy megértené a Másikját). Éppen ezért a rítus elsődleges célja, hogy minden eleme

maximálisan „elszállt” (a valóságtól elrugaszkodott) és ambivalens legyen. A fenséges és a pszichedelikus élmény egyaránt a világ és nem világ határvidékén körvonalazódik (a rendszer és felbomlása, az artikulált és a nem artikulált, a véges és a végtelen határán); a perspektívájuk azonban ellentétes. A fenséges a megjeleníthetetlen entitást a rendszeren belülről értelmezi, és egy idea/fogalom formájában konceptualizálja. Ez a fogalom a rendszer struktúrájában helyezkedik el. A dementív rítus megfordítja a fenséges szituációt: a határvidéket kívülről próbálja megközelíteni, a lehetetlen egy olyan zónájából, ahol minden jelentés értelmét veszíti (beleértve az élmény jelentését is). Ezt a szemantikai összeomlást egy többdimenziós bolondokháza-szimuláció pozitív megjelenítése váltja ki.

A show az avantgárd fenségest fordítja ki, mivel vágyának titokzatos tárgya nem a romantika elérhetetlen távolságaiban, hanem a közvetlen közelben, a valóságot felülíró rituális közeg alapanyagában rejlik: ezt a boszorkányfözetet a bizarr zenei és vizuális környezet (a technológia és a természet összjátéka), az interaktív közönség, valamint az LSD konglomerátuma alkotja. Az egyik adatközlőm szerint a megfelelő táncter fő jellemzője, hogy a pszichedelikumok befolyása alatt álló résztvevők „egyszerűen képtelenek másra, mint kicsavart, nem e világi mozdulatokkal tekeregve követni a totálisan elszállt zenét” (5. interjú). A drog működési mechanizmusa lehetővé teszi, hogy minden résztvevő egy különálló (idegen) perspektívával rendelkezzen, az egyetlen közös nevező pedig annak kollektív nem tudása, hogy mi is történik éppen. A dementív táncter egy olyan módosított, a platóni idea trónfosztását követelő Babel-tornyot szimulál, amely nem omlik össze a felfoghatatlan nyelvzavarban, hanem az entrópiát kiaknázva organikus struktúraként növekedik vagy fejlődik tovább. A formátlan és alakatlan kanti fenségessel ellentétben a táncterélmény inverz fensége a formák folyamatos tobzódásából, örvényléséből és – groteszk módon: – egymásba átfolyásából emelkedik ki.

Korábban már említettem, hogy a táncrítus olyan rendszert épít fel, amely mesterségesen szimulálja önmaga törvényeinek hiányát. A rítus struktúrájának entrópiáját a pszichedelikus drog egyik fő jellemzője szavatolja: az LSD-trip mindig előreláthatatlan következményekkel járhat, a partikörnyezet pedig egyáltalán nem kínál biztos fogódzókat az utazásban elveszettek számára, hanem épp ellenkezőleg: az „e világító” való elszakadást maximalizálja. A kulturális rendszer(ek) felozlatásának vagy kikerülésének szimulációja során az ideális parti egy idegen bolygóhoz hasonló ismeretlen zónába helyezi a résztvevőt. A folyamatban felszabaduló esztétikai kategória pedig nem más, mint a kifordított fenséges. Lényeges, hogy a fenségessel való oppozíció már a groteszk esztétikáját is jellemezte (Bakhtin 1968) – a groteszk világkép pedig, amint azt már láthattuk, sok szempontból a psytrance-be is átszivárgott. A fenséges élményével ellentétben, ami egy végtelen arányokkal rendelkező, ám konceptualizálható entitás ábrázolhatatlanságából származtatható, a dementív táncter olyasvalamit fejez ki, ami felfoghatatlan vagy artikulálatlan a rendszerben. Míg a fenséges megkönnyebbülése abból a felismerésből fakad, hogy mindennek

ellenére valami történik, a dementív élmény folyamán semmi értelmezhető nem történik, vagy éppen: minden, ami nem értelmezhető, megtörténik.

Mindez nem jelenti azt, hogy a pszichedelikus utazás után ne lehetne konceptualizálni vagy ideológiai keretrendszerben elhelyezni az élményt, ami utólag a tripbe is visszaszállhat. A pszichedelikus élmény természetéből kifolyólag igencsak alkalmas arra, hogy számos populáris narratívába beágyazódjon. Például a „nem világhoz” („un-world”) való kötődése kvázivallásos (egy magasabb entitás megtapasztalása), kvázimetafizikai (az univerzum megtapasztalása) vagy kvázipszichológiai (a tudatalatti megtapasztalása) köntösbe bújtathatja; a drogfogyasztás illegális státusa és szubverzív potenciálja különféle ellenállás-narratívákhoz kapcsolhatja; az emancipatorikus hatását (amelyet pl. a Másik közös megtapasztalása generálhat) pedig a rave-kultúra „PLUR” (Peace, Love, Unity, Respect) ideológiája aknázhatja ki. Ezek a narratívák egyértelműen előtörnek számos, a hippiorökséget ápoló vagy pártoló psytrance színtér közegében (Greener és Hollands 2006, Tramacchi 2001), a cseh terepen azonban nem élveztek explicit támogatottságot. Még a „spirituálisabb” szektorból érkező résztvevők is gyakran állították azt, hogy az élmény maga sokkal többet nyújt, mint amennyit a narratíva „üres szavai” sugallnak – vagyis túlmutat a narratív kategóriák határain. A színtéren a hiedelmeket és ideológiákat általában „mindenki magánügyének” tartották, és a résztvevők zömét elsősorban az esztétikai hedonizmus és/vagy az a (nem-)tanulási [(un-)learning] folyamat foglalkoztatta, amelyet a „tudatállapotok mélységeinek feltérképezése” jelentett (2. kérdőív).

5. ÖSSZEGZÉS

Ebben a cikkben a csehországi példa felmutatásával számos szabadtéri psytrance fesztivál egy olyan, általam elsődleges fontosságúnak tartott aspektusára összpontosítottam, amelyről a szakirodalomban általában nem esik szó. Az elemzés fókuszában a pszichedelikus utazás egy specifikus fajtája állt, amely meglátásom szerint a psytrance elektronikus tánczenei műfaj kellőképpen „csavart” alműfajai (mint pl. a dark psytrance) köré épülő partik szerves része lehet. Míg a pszichedelikus tudatállapotot a korai LSD-kutatók skizofréniaként vagy paranoiaként jellemezhető „pszichózismodellként” bélyegezték meg (Novak 1997), az itt tárgyalt metaforikus „téboly” vagy „demencia” egy jellegzetes szabályszerűségekkel rendelkező, ritualizált és a nyugati esztétika történetéhez szerves módon kapcsolódó jelenségre utal. A cikkben a pszichedelikus demencia szimbolikus elemzésére, a dementív partirítus vizsgálatára és a dementív esztétika meghatározására került sor.

Habár a bevezetőben a demenciát a cseh színtér lokális jellegzetességeként tárgyaltam, ez a jelenség valószínűleg nem korlátozódik Csehország területére: a megfelelő zene és a pszichedelikus drogok egyvelege tetszőleges psytrance partin ösztönözheti a megjelenését. Ezt a kijelentést saját, nemzetközi partitapasztalataim is alátámasztják: az eszményi táncrítust jellemző bolondokhá-

za-állapotot volt alkalmam átélni görögországi és magyarországi dark psytrance partik táncterein egyaránt, tipikusan dementív párbeszédet pedig folytattam LSD-befolyás alatt álló portugálokkal is. Mindez azt jelzi, hogy a pszichedelikus demencia túlmutat a lokális színtér keretein, azonban hangsúlyos és jellegzetes artikulálódása a cseh terepen (amit a résztvevők hajlamosak voltak a nemzetközi összehasonlításban is kimagasló sör- és alkoholfogyasztáshoz, valamint a helyi humorérzékhez kapcsolni) ideális közeget biztosított a kutatásához.

HIVATKOZÁSOK

- Bakhtin, M. (1968) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balotá, N. (1979) *Abszurd irodalom*. Budapest: Gondolat.
- Baudrillard, J. (1988) Simulacra and Simulation. In M. Poster, szerk. *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 166–184.
- Baudrillard, J. (1990) *Seduction*. Montréal: New World Perspectives Press.
- Bennett, A. és R. A. Peterson (2004) Introducing Music Scenes. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1–16.
- Bloch, M. (1992) *Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, S. (1973) The Return to the Primary Process. *Psychosomatics*, 14: 9–11.
- Douglas, M. (1966) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fejér B. (2000) A parti: Antropológiai sűrű leírás. *Replika*, 39: 61–74.
- Flescher, J. (1969) The Language of Nonsense in Alice. *Yale French Studies*, 43(The Child's Part): 128–144.
- Geertz, C. (1983) Common Sense as a Cultural System. In C. Geertz, szerk. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 73–93.
- Greener, T. és R. Hollands (2006) Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance. *Journal of Youth Studies*, 9(4): 393–418.
- Hofmann, A. (1979) *LSD: My problem child*. Sarasota (FL): MAPS.
- Kokoszka, A. (2006) *States of Consciousness: Models for Psychology and Psychotherapy*. Berlin: Springer.
- Ludwig, A. (1969) Altered States of Consciousness. In C. T. Tart, szerk. *Altered States of Consciousness*. New York: Wiley, 9–22.
- Liotard, J.-F. (1991) *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Noll, R. (1983) Shamanism and Schizophrenia: A State-Specific Approach to the „Schizophrenia Metaphor” of Shamanic States. *American Ethnologist*, 10(3): 443–459.
- Novak, S. J. (1997) LSD before Leary: Sidney Cohen's Critique of 1950s Psychedelic Drug Research. *Isis*, 88(1): 87–110.

- Pechnick, R. N. és J. T. Ungerleider (2004) Hallucinogens. In M. Galanter és H. D. Kleber, szerk. *The American Psychiatric Publishing Textbook of Substance Abuse Treatment*. Arlington (VA): American Psychiatric Press, 199–210.
- St John, G. (2003) Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. In D. Muggleton, és R. Weinzierl, szerk. *The Post-Subcultures Reader*. London: Berg, 65–82.
- St John, G. (2004) Techno millennium: dance, ecology and future primitives. In G. St John, szerk. *Rave Culture and Religion*. New York: Routledge, 213–235.
- St John, G. (2006) Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview. *Culture and Religion*, 7(1): 1–25.
- Taylor, T. D. (2001) *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*. London: Routledge.
- Ter Bogt, T., B. Hibbel, és P. Sikkema (2000) De geschiedenis van jeugdcultuur en popmuziek. In T. Ter Bogt és B. Hibbel, szerk. *Wilde jaren: een eeuw jeugdcultuur*. Utrecht: Uitgeverij LEMMA, 7–168.
- Thornton, S. (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University Press.
- Tigges, W. (1987) An Anatomy of Nonsense. In W. Tigges, szerk. *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 23–46.
- Tramacchi, D. (2001) Chaos Engines: Doofs, Psychedelics, and Religious Experience. In G. St John, szerk. *FreeNRg: Notes From The Edge of The Dance Floor*. Altona (Vic.): Common Ground Publishing, 171–187.
- Turner, V. (1982) *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Willis, P. E. (1975) The Cultural Meaning of Drug Use. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance Through Rituals*. London: Routledge, 106–118.

DISZKOGRAFIA

Para Halu. Space Rock. ZAICD03. bfl cd 15. Zaikadelic Records. 2007. Izrael.

Ilg Barbara

Punk, rock, easy riders

Szubkulturális jelenségek egy helyi motorosközösségben

1. BEVEZETÉS

A motoros életstílusról és a motorozásról kialakult klasszikus képhez vitathatatlanul hozzátartoznak a lázadás, a szabadság és a deviancia megjelenési formái. Valójában ezek a konnotációk az ötvenes években hírhedtté vált amerikai motorosbandáknak, főként a Pokol Angyalainak (Hell's Angels) és más illegális motoroscsoporthoz tartozóknak köszönhetőek. Ugyanakkor a korabeli média is sokat tett a motorosok rossz színben való feltüntetéséért, olyan hitehagyott motoroskarakterek ábrázolásával, mint amilyeneket Marlon Brando vagy James Dean alakítottak a filmvásznon.

Ezek a lázadó motorosok általában bőrdzsekit, csizmát és kendőt viseltek, halálfejet, vaskeresztet és horogkeresztet tettek a nyakukba, sokat ittak és káromkodtak, és állandóan verekedtek a rivális bandákkal, a rendőrséggel vagy akárki mással, aki az útjukba került. A hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején egy másfajta motorostípus jelent meg, mind a médiában, mind a valós életben, amelyet leginkább Peter Fonda és Dennis Hopper személyesített meg az *Easy Rider*-ben. Ezek a motorosok is lázadók voltak, és sok hasonló szimbólumot viseltek, mint elődeik, de feltűnően hosszú haját és szakállt növesztettek, a béke jelképeit hordták magukon és sokkal inkább szívták marihuánát és használtak LSD-t, mint ittak alkoholt vagy dohányoztak. A „Szeretkezz, ne háborúzz” szlogent szentírásnak vették, és nagyon ritka volt közöttük a verekedés. A hagyományos törvényszegő motorosok összetűzésbe kerültek ezekkel a hippi motorosokkal, így a motoroszubkultúra széttöredezett, bár a testvériség érzése azok között a motorosok között továbbra is megmaradt, akik el-lenezték a négy vagy több keréken való száguldást. (Thompson 2009: 89–90)

Amerikában a hetvenes és nyolcvanas években csökkent a motorozás népszerűsége, a Harley Davidson cég majdnem csődbe ment, és helyét a japán gyártók vették át, akik olcsóbb, gyorsabb, halkabb motorokkal törtek be a piacra, amelyekkel a lázadó motorosok helyett inkább a középosztályt célozták meg (Thompson 2009).

Magyarországon a motorsport az ötvenes években lett nagyon népszerű, a háború után Csepelen újraindult a motorgyártás, megjelentek a 100-as, 125-ös, 250-es Csepelek, valamint új magyar márkák láttak napvilágot, a Pannonia, a Panni, a Berva és a Danuvia. A Magyar Motorsport Szövetség 1947-től számos hazai versenyt rendezett, és 1954-ben bemutatták az első magyar terve-

zésű versenymotort, a CÉL motort a Városligetben (Budur 2009). A hetvenes években azonban megszűnt a motorkerékpár-gyártás Magyarországon, a klaszszikus modellek a gyűjtők birtokába kerültek, és a rendszerváltás után egy-egy magyar gyártmányú motor óriási kincsnek számított. Valójában a kilencvenes években vált újra közkedveltté a motorozás, és ekkoriban a baráti társaságokból kialakult motorosbandák tagjaiban is feléledt a fentebb említett klasszikus amerikai motoros életstílus iránti nosztalgia.

Saját kutatásomban egy kilencvenes évek közepén alakult Budapest környéki motorossubkultúra jellegzetességeit mutatom be. A körülbelül 16 éve alakult RWP (Off Road Wing Pigs) nevű motorosbanda tagjai talán semmiben nem különböztek azoktól a vidéki srácoktól, akik ekkoriban voltak 15-16 évesek, és a jogosítvány megszerzése után megkapták az első motorjukat. Sokaknak a kismotoros jogosítvány csak egy állomás volt a valódi jogosítvány megszerzéséhez, másoknak viszont a motorozás szenvedélyükké vált, és megkezdődött az olcsóbb árkategóriába tartozó motorok gyűjtése. A 8-10 tinédzserből álló csapat járgányai kezdetben a régi Pannoniák, Uralok és Csepel motorbiciklik voltak, amelyek barkácsolása egy valódi bandává, a motoros életstílus követőivé kovácsolta össze a csapatot. Az évek során megjelent egy fiatalabb generáció is, akiket a régiiek csak „utánpótlásként” emlegettek, hat évvel ezelőtt pedig néhányan a tagok közül elhatározták, hogy motorostalálkozót szerveznek. A találkozó szervezése törvényes kereteket igényelt, ezért a tettere kész tagok kiváltak, és megalapították a Pilisi Motoros Egyesületet. A banda másik része azonban ma is a kezdeti hagyományokat követi.

A vizsgálat során egyrészt, olyan, az ifjúsági subkultúrákra jellemző jegyeket keresek, amelyek meghatározzák a csoport identitását és helyét egy szűkebb subkulturális környezetben, a motorostársadalomban, valamint egy tágabb viszonyrendszerben, amely a többségi társadalmat jelenti. Feltárom a csoport belső szerkezetét és dinamikáját, és megpróbálok rávilágítani arra, hogy mit nyújt a tagok számára a subkultúra. A legtöbb motoros életstílust vizsgáló tanulmány (Willis 1978, Schouten és McAlexander 1995, Thompson 2009) kiemeli a subkultúrában résztvevők csoporthierarchiában elfoglalt helyét, számba veszi a motoros életstílusra jellemző szimbolikus megjelenési formákat és ezek jelentéseit, bemutatja a motorosközösség külső jegyekben is megnyilvánuló stílusát, és próbál rávilágítani egy olyan lehetséges világképre, amely meghatározza egy-egy motoroscsoporthoz tartozók gondolkodását. Természetesen ezek a világképek rendelkeznek olyan közös vonásokkal, amelyek az egész motorostársadalmat jellemzik, ilyenek például a gépek szeretete, a férfibarát-ságra jellemző testvériség érzése, a halált megvető bátorság, a nőkhöz való viszony, a kemény rockzene szeretete, és az egész életérzés mögött megbúvó maskulin társadalomképhez vetett hit. Ezeket a jellemzőket saját kutatásomban is sorra veszem, ugyanakkor az egyes elemek közötti lehetséges kapcsolódási pontokat, egymásra vonatkozásokat olyan jelentéshálóban képzelem el, amelyet leginkább az etnográfiai ismert „sűrű leírásnak” (Ryle nyomán Geertz 1994) nevezhetnénk. Ebben a megközelítésben a kultúra, és jelen eset-

ben az általam vizsgált szubkultúra vizsgálata szemiotikai jellegű. Geertz szerint „az ember a jelentések maga szötte hálójában függő állat” (1994: 172).

A kultúra jelentené a hálót, elemzése pedig a jelentés nyomába szegődő értelmező tudomány, amelynek célja a felszínen rejtélyes társadalmi kifejezések magyarázata. A kultúra nem a társadalmi események, viselkedések és folyamatok oka, hanem kontextus, amelyen belül valami érthetően, azaz sűrűen írható le. Az etnográfus tulajdonképpen nem is tesz mást, csak ír, a viselkedést regisztrálja (Geertz 1994).

Az etnográfus – kivéve, ha rutinszerű adatgyűjtést végez (amit természetesen szintén meg kell tennie) – valójában összetett fogalmi struktúrák sokaságával kerül szembe, számos struktúra egymásra rétegződik vagy összegabalyodik. Ezek a struktúrák egyszerre idegenek, szabálytalanok és rejtettek, s neki kell kitalálnia, hogy először miként ragadja meg, majd hogyan mutassa be őket. (Geertz 1994: 177)

A struktúrák nem mindig szimbolikusan jelennek meg, sokszor nagyon expliciten fejeződnek ki egy-egy viselkedési formában, éppen ezért a felszínen felbukkanó jelenségek mögött egy teljesen koherens rendszer meglétének feltételezése lehetetlen. Geertz szerint a koherencia minimumát minden kulturális rendszernek tartalmaznia kell, de ez sohasem egy kifogástalan formai rend konstrukciója. Az etnográfiai leírás értelmező jellegű, egyrészt fel kell tárnia, hogy mit jelentenek a társadalmi cselekedetek azok számára, akiknek a cselekedetei, másrészt meg kell állapítania, hogy az így nyert tudás mit bizonyít az adott társadalomról és a társas életéről általában. Tulajdonképpen ezek az értelmezések nem illeszthetők bele egy általános kultúraelméletbe (mivel ebben az értelemben ennek léte is kétséges), az elmélet célja itt inkább az, hogy megalkosson egy olyan szókincset, „amelyben kifejezhető mindaz, amit a szimbolikus cselekedet önmagáról – azaz a kultúra szerepéről az emberi életben – elmondhat” (Geertz 1994: 195). Az általam készített „sűrű leírás” valójában a szubkultúrakutatás és a motoros életstílus fogalomrendszeréből alkotja meg azt a sajátos szókincset, amely bemutatja a különböző viselkedési formákat és cselekedeteket a szubkultúrában, a felbukkanó strukturális összefüggések értelmezésére azonban az antropológiából ismert beavatási rítusok mentén tesztek kísérletet.

2. KLASSZIKUS SZUBKULTÚRA, FOGYASZTÓI SZUBKULTÚRA, ÉLETSTÍLUS

2.1. A szubkultúrakutatás kezdetei

A szubkultúra fogalmának problematikusságára szinte minden szubkultúrakutatással foglalkozó szerző felhívja a figyelmet (Bennett 2005, Hodkinson 2005, Rácz 1998a). Egyrészt kérdéses, hogy mely csoportokat neveznek szub-

kultúrának a különböző elméletalkotók, másrészt számos olyan alternatív elnevezés van használatban jelenleg is, amelyek a szubkultúra fogalom helyettesítésére szolgálnak (Kacsuk 2005). Bár a fogalom pontos definíciója a szubkultúrákutatók irányának megfelelően változott, mégis érdemes kiindulni Stefan Hradil német szociológus következő meghatározásából:

A hagyományos szubkultúrafogalom lényegileg értékek és normák egy rendszerének létezésére vonatkozik, melyeket egy bizonyos társadalmi csoport általánosan elismer, és amelyek a hivatalos kultúra értékeitől részben eltérnek. A „szubkultúrák” lehetnek egyszerűen mások, mint a hivatalos kultúra. A hagyományos szubkultúrafogalmak azonban gyakran ragaszkodnak ahhoz, hogy a szubkultúrák (latens vagy manifeszt) konfliktusban állnak a hivatalos kultúrával. (Hradil 2002: 356)

A szubkultúrákutatók első szakaszában, amely a húszas években keletkezett az amerikai szociológia keretei között, és az ötvenes években érte el csúcspontját, az érdeklődés középpontjában a fent említett konfliktusok manifeszt megnyilvánulásai álltak, azaz a deviáns ifjúsági szubkultúrákat vizsgálták. A munkásosztály fiataljai által elkövetett bűncselekmények a csoportot meghatározó normákká váltak, amelyet a kutatók egyfajta válasznak tekintettek a fiatalok rossz társadalmi helyzetéből adódó problémákra. Az ifjúsági bűnelkövető szubkultúra, a környező társadalom (középosztály) normarendszerének nyílt elutasítását képviselte, a szubkultúra tagjai tehát ebben az értelmezésben lázadók. A korai magyarázatok szerint a fiatalok belesodrónak ezekbe a csoportokba, számukra tulajdonképpen nincs is más lehetőség, hiszen szülői, kortárs vagy szomszédosági környezetük erre „ítéli” őket (Rácz 1998a). Az ötvenes években Albert Cohen (1955) és Howard Becker (1963) szubkultúrákutatókról szóló tanulmányaiban érhető a leginkább tetten az a paradigmaváltás a devianciamagyarázatokat illetően, amely a deviáns viselkedés okait már nem az egyén bűnöző személyiségére vezeti vissza, hanem az adott bűnelkövetői gyakorlatokat a szubkultúra tagjai és a társadalom általi minősítések különbségeiben ragadja meg. Ebben a megközelítésben a szélesebb társadalom által elítélt cselekedetek számíthatnak helyénvalónak a szubkultúrán belül, és ezek egyben a csoportban való tagság megerősítésére is szolgálhatnak.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején leginkább a rögzített zene műfajaihoz (beat, rock) kötődően olyan ifjúsági szubkultúrák jöttek létre, amelyeknek a társadalomtól való elkülönülése szimbolikus jelekben is megnyilvánult (hajviselet, öltözködés, zenei ízlés). Így a szubkultúrákutatók súlypontja a deviancia okainak keresése helyett a szubkultúra kialakulásának folyamatára tevődött át. A kutatás „új hulláma” Angliából indult, és nemcsak a szubkultúrák determinisztikus mivoltát kérdőjelezte meg, hanem a dominánsnak feltételezett kultúra létét is kétségbe vonta.

A kihívás azonban már ott megjelenik, hogy a domináns szimbolikus univerzum nem az *egyetlen* létező, és nem *objektív* – hiszen felismerhetővé válik konstruált volta. (Rácz 1998a: 52)

Ezekben az írásokban a fiatalok egyszerűen mások, mint a domináns kultúra, és másságukat szimbolikus jegyekben fejezik ki, egyfajta válaszként a társadalomban megjelenő problémákra. A szubkultúra tagjai nincsenek determinálva erre a küzdelemre, hanem aktív döntéshozók, önként vállalják a csoporttagságot. Ennek a kutatási periódusnak a legfontosabb művei a birminghami iskolához és Stanley Cohen (1972) morális pánik elméletéhez köthetők.

2.2. A szubkultúra mint jelrendszer

Az 1964-ben alakult birminghami Kortárs Kritikai Kutatóközpont (CCCS) a szubkultúrák leírását interdiszciplináris (irodalmi és szociológiai) keretbe próbálta helyezni, a szubkultúrák külső megjelenési formáit olvasható jelrendszernek képzelte el, amelynek struktúrája értelmezhető a társadalomban megjelenő konfliktusokat kísérő feszültségekre adott válaszként (Kacsuk 2005).

Ennek megfelelően Phil Cohen (1972) például a második világháború utáni brit ifjúsági szubkultúrák megjelenését „szülő kultúrájuk, a hagyományos munkásosztályi kultúra válságaira adott válaszkísérletnek” (Kacsuk 2005: 95) tekinti. Ugyanakkor az 1975-ben megjelenő *Resistance Through Rituals* (Hall és Jefferson [1975] 1993) című tanulmánykötet írásai arra hívják fel a figyelmet, hogy az uralkodó hatalom által fenntartott diskurzusban a fiatalok és az ifjúsági kultúra az osztály nélküli társadalom megtestesítői, de ez a valóságban korántsem így van. Ezzel az elképzeléssel és fogalomhasználattal állítják szembe a kötet szerzői az ifjúsági szubkultúrák vizsgálatát: „az ifjúsági szubkultúrák fejezik ki a legjobban az ideológia és a valós gazdasági-társadalmi viszonyok között feszülő ellentmondást, nevezetesen azt, hogy a brit társadalom semmivel sem került közelebb az osztályok felszámolásához” (Kacsuk 2005: 96). A kötet másik meghatározó eleme a szubkultúrák különböző stiláris jegyei közötti mélyebb párhuzamok, homológiák feltételezése, amelyek szoros kapcsolatban állnak a tagok társadalmi helyzetével, konfliktusaival.

A strukturális homológiák keresése jelentős szerepet játszik egy, a saját kutatásom szempontjából is fontos kötetben, Paul E. Willis: *Profane Culture* (1978) című művében. Willis 1969-ben egy angliai városban vizsgált két ifjúsági szubkultúrát, a motoros fiúkat és a hippiket.

A szerző a motoros szubkultúrára vonatkozó végkövetkeztetéseiben még szorosan illeszkedik a CCCS hagyományához, hiszen a motoroskultúra minden strukturális összetevője, az öltözködési stílus, a motorbicikli szeretete, a halállal való szembenézés, az etnocentrizmus, a nőkhöz való viszony, valamint a jól táncolható zenéért való rajongás együtt olyan homogén vázat alkotnak, amelyek egy valójában nem túlságosan körvonalazódott maszkulin világkép-

hez kapcsolhatók (Chaney 1996). Willis (1978) azonban sokkal jobban érdekli annak a belső logikának a kibomlása, melynek mentén a szubkultúra szerveződik, mint az, hogy miért lesznek ezek a csoportok az osztály nélküli társadalom hegemon ideológiájának mágikus ellenállói. Ugyanakkor a homológ struktúrát szervező erők gyakran párhuzamba állíthatóak azzal a funkcióval, amit a többségi társadalomban ellátnak. Így a maszkulinitás túlhangsúlyozása a motoros fiúk esetében összekapcsolódik a modern társadalmakra jellemző patriarchális családkép megőrzésével.

Egy másik érdekes homológia a *Profane Culture*-ban, ahogyan a szerző az idő dimenziója mentén rendezi egybe a motorossubkultúrára jellemző néhány (nem minden!) összetevőt. Willis (1978) szerint az ötvenes évek rock and roll számainak pergő ritmusa ugyanolyan életérzést vált ki a motoros fiúkból, mint a gyors és veszélyes motorozás. Az „aranykor” előadójának fellépési stílusa (Elvis Presley, Buddy Holly) is az eredetiséggel, a megismételhetetlenséggel hozható kapcsolatba, nem véletlen, hogy egy-egy ilyen kislemez birtoklásának óriási jelentősége volt a motorbiciklis fiúk körében. Az újra és újra előbukkanó ütemek pedig olyan elemi összetevői és strukturálói is a zenének, amelyek konkrétumot, biztonságot jelentenek. A rockzene tehát bármikor abbamaradhat és újramezhető,

ahogyan az egész motoroskultúra egy kísérlet arra, hogy megállítsa vagy felforgassa a polgári, iparosodott, kapitalista időérzékelést – alapjában azt a tapasztalatot, amelylyel a motoroskultúra tagjai szembesülnek a munkában, és amely valójában nagyon is fontos része az életüknek. (Willis 1978: 78)

A kultúra tagjai azonban nem ok-okozati összefüggéseken keresztül jutnak el ehhez a tapasztalathoz, hanem egyszerűen csak élnek és megtapasztalják ezt a konkrét és alapvetően időtlen világot, amely tagadja a fennálló, racionalitáson alapuló rendet. Hallgatni a kipufogó egyenletes pöfögését, céltalanul száguldani valahol, egy olyan állandó létezési mód, amely egy nem tervszerű, nem kiszámítható vég felé halad. Meghalni a motorbiciklin pedig teljesen megállítja az időt, örökre rögzíti és biztosítja ezt a szimbolikus létmódot (Willis 1978).

Tehát a rockzenét strukturáló idő a gyors és pörgős ütemekben nyilvánul meg, amely homológiát képez a száguldással és a kipufogó ütemes pöfögésével. Mindezek pedig egy olyan időtlen világba repítik a szubkultúra tagjait, amely éles ellentétben áll a munka és a kapitalista világ strukturált időképevel, és egyben menekülési lehetőség is a polgári időből. Ugyanígy a hippi kultúrában a hallucinogén kábítószeres és az éles rockzene között lehet szoros kapcsolódási pontot találni, amely a koherenciát biztosítaná.

Jól látható, hogy Willis (1978) az általa vizsgált szubkulturális jegyek közül egyeseket kiemel, másokat viszont figyelmen kívül hagy, a struktúrát szervező erő tükrében. Azzal is tisztában van, hogy a strukturális homológiák egyáltalán nem nyilvánvalóak a szubkultúra tagjai számára, sőt sokszor nem is jelen-

nek meg nyíltan, a résztvevők „csak” benne vannak ebben a motoros- vagy hippi létmódban, megélik ezt az állapotot, és még a kutatók számára is nagyon nehéz ezeket a formákat és struktúrákat meghatározni.

Willis könyvében két olyan csoportot elemez, a hippiket és a motoros fiúkat, amelyekben az anyagi világ elemeire épülő stílusnak kitüntetett szerep jut, pontosan a stílusjegyeik alapján különülnek el a többségi társadalomtól. Ráadásul a tagok nagyon öntudatosan vesznek részt egy, csak a beavatottak számára érthető csoportosulásban, és nagyon is érdekelték abban, hogy rögzítsék azokat a jegyeket, amelyek alkalmasak a megkülönböztetésre közöttük és a konvencionális stílus között. Hebdige, aki először a szkinhed ([1975] 1993), majd a punk (1979) stílus összetevőit vizsgálta, arra a következtetésre jutott, hogy a szubkultúrák öltözködésében megjelenített stílus célzatos kommunikáció (1995). Az átlagember öltözködési stílusa is rengeteg jelentést hordoz – például osztály- és társadalmi helyzet, énkép, személyes vonzerő –, de ez a társadalomban előírt szerepekhez illeszkedik, a normálisat képviseli, míg a célzatos kommunikáció

egy elkülönülő, szembeötlő konstrukció, egy nyomatékos, figyelemfelkeltő és megfejtető választás. Ebben különböznek a külsőségeikben látványosan elkülönülő szubkultúrák vizuális összhatásai az őket körülvevő kultúra által kedvelt látványegyüttesektől. Ezek ugyanis nyilvánvalóan tudatosan létrehozott összhatások. (Hebdige 1995: 182)

Sőt, Hebdige (1995) szerint mindamelllett, hogy ezek a szubkultúrák munkásosztálybeliek, van még egy közös jellemzőjük, a hivalkodó fogyasztás. Az árucikkek használatának módján, a fogyasztás rituáléján keresztül fedik fel ezek a csoportok identitásukat. Hebdige 1979-ben megjelent könyvében (*Subculture: The Meaning of Style*) bár nem szakít teljesen a homológ kapcsolódási pontok keresésével, de elmozdul a strukturális fókuszról a stílus jelentése felé. Willis pedig arra világít rá, hogy milyen kreatívan használják a fiatalok a fogyasztói javakat. A mindennapi tárgyak és szokások átalakításával szimbolikus harcot vívnak a többséggel (Chaney 1996).

Habár ez a két kulturális kisebbség (hippik és motoros fiúk) sokszor szándékosan volt provokatív, és gyakran támadta csakúgy a domináns kultúra értékeit, mint a szervezett politikai radikálisokat, Willis tanulmánya mégis egy klasszikus példája annak, ahogyan a társadalmon kívülállókat (akiket egyfajta „profán kultúra” hordozóiként ünnepel) a saját egyenjogúsági küzdelmeihez kötődő értékeinek megfelelően alkot meg a szerző. (Chaney 1996: 132)

Ugyanakkor Willis (1978) fogalomhasználatában szakítani igyekszik azzal a szubkultúrameghatározással, amely a nyílt lázadást (deviáns viselkedést) az ifjúsági szubkultúrák egyik fő ismérvének tekintette, következetesen nem is használja a szubkultúra fogalmát a *Profane Culture*-ban, inkább egyfajta életstílusról beszél.

2.3. Életstílus-csoportok és fogyasztói szubkultúrák

Jól látható, hogy mindkét szerző felfigyel azoknak a társadalmi változásoknak a hatására, amelyek a fogyasztási szokásokra irányítják a figyelmet a II. világháború utáni Nyugat-Európában. A fogyasztási szokások és a társadalom kapcsolatát vizsgálva egyre inkább az a tendencia rajzolódott ki, hogy a társadalmi szerkezetet már nem lehet a foglalkozási csoportokon alapuló osztályfogalommal magyarázni. A növekvő életszínvonal hatására a szabadidő növekedésével és aktív kihasználásával a fogyasztás központi helyet kapott, mint a társadalom szerveződésének lényegi eleme. Így az embereket értékeik, véleményük és életszemléletük szerinti fogyasztói csoportokba lehet sorolni, a társadalmi szerkezetet pedig a különböző stílusokon alapuló fogyasztói vagy életstílus-csoportokkal lehet leírni (Simányi 2005).

Az életstílus fogalmát Simmelre¹ és Weberre szokás visszavezetni (Hradil 1995), de a hatvanas évektől kezdve az életstíloselemzés a fogyasztó- és marketingkutatás egyik központi eleme lett az Egyesült Államokban. A fogyasztói szubkultúrában vagy életstíluscsoportban az egyén elköteleződése egy bizonyos termékcsalád, márka vagy fogyasztói viselkedés iránt saját választásain alapul (Schouten és McAlexander 1995). Éppen ezért a különböző életstíluscsoportokra tipikus, jól megfigyelhető viselkedések és beállítódások jellemzőek. A nyolcvanas években az életstílus-konceptió újbóli fellendülése figyelhető meg, és mind gyakrabban jelenti a „magas fokú önreflexivitással és expresszív szimbolikával rendelkező, manifeszt, nem kikényszerített viselkedési módok szindrómáját” (Hradil 1995: 361). Központi helyet kap a saját élet aktív stilizálása, amelyben az egyén szabadon dönthet arról, hogy milyen fogyasztói mintákat követ, és ezeket a kulturális erőforrásokat az önkifejezés módjaiként jelenítheti meg (Bennett 2005).

A fogyasztói szubkultúrára vagy életstíluscsoportra is jellemző, hogy rendelkezhet saját világszemlélettel, magában foglalhat egy jól körülhatárolható, hierarchikus társas struktúrát, közös hiedelmeket és értékeket, sajátos nyelvezetet, rituálékat és a szimbolikus kifejezés különböző módjait. Később ezek a fogyasztási termékek és kulturális jelentéssel bíró tevékenységek úgy jelennek meg a résztvevők számára, mint egyedi és homológ fogyasztói stílus vagy fogyasztói ideológia. A fogyasztói szubkultúrák kemény magja, vagy oszlopos tagjai véleményvezéreként működnek. A szubkultúra által létrehozott stílusokat a nagyobb közönségtől kezdve a perifériális piacon át egészen a kemény magig bárki követheti (Schouten és McAlexander 1995). Éppen ezért az életstíluscsoportok alig vesznek tudomást egymásról, az egymás mellett élő fogyasztói szubkultúrák nem akarják sem a többieket, sem a társadalom szerkezetét megváltoztatni (Simányi 2005).

¹ „Simmel (1900, 1908) úgy érvel, hogy a modern társadalmak funkcionális differenciálódása az egyént mind gyakrabban állítja különböző társadalmi körökbe, és ezáltal a meghatározott életviszonyokba való beágyazottságból kioldja.” (Hradil 1995: 358.)

Willis (1978), de főként Hebdige (1979) könyvében a látványos ifjúsági szubkultúrákat még a CCCS által felvetett kérdések tükrében vizsgálják, későbbi szerzők azonban, (akiket Kacsuk a szubkultúrákatatás harmadik hullámába sorol) mindamellet, hogy számos szempontból kritizálják a CCCS-t, a fiatalokat jellemző fogyasztói gyakorlatok vizsgálata irányába fordulnak.

2.4. Szubkultúrákatatás Magyarországon

Magyarországon a látványos ifjúsági szubkultúrák a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején jelentek meg, egyrészt a pártállammal szemben, illetve mellett kialakult társadalmi szerveződésekéből. A korszak jellegzetes szubkultúrája a csövesek voltak, majd a nyolcvanas évek elején megjelenik a punk és később a szkinhed stílus. Szintén ekkor bukkan fel az értelmiségi fiatalok között az új hullám, amely később underground néven vált ismerté. A kilencvenes évekre inkább a rockzenéhez köthető különböző vonulatok jellemzőek, rockerek, heavy metálósok, sátánisták, később pedig, az évtized közepére a populáris zene stílusirányzataihoz kötődő (techno, rap, alternatív stb.), egymástól meglehetősen különálló szubkultúrák jönnek létre. Rácz József a két korszakban (1980–1985 és 1990–1994) utcai ifjúsági szubkultúrák tagjaival készített interjúi és terepkutatása tapasztalataiból kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a nyolcvanas években az említett három szubkultúra tagjai között nagyon sok volt a „billegő”, akik a domináns kultúra felől nézve (főként öltözködésük-ből ítélve) a szubkultúrához tartoztak, a szubkultúra tagjai számára viszont a konvencionálisat jelenítették meg, hiszen iskolába jártak és otthon laktak. Másrészt lehetséges volt az egyes szubkultúrák közötti átjárás, sodródás. Ezzel szemben a kilencvenes években inkább egymás mellett léteznek ezek a csoportok, és egyre zártabbá válnak, valamint a fiatalok egyre korábbi életkorban válnak a szubkultúrák tagjaivá. Ezeknek a változásoknak a magyarázata a politikai rendszerváltás társadalmi hatásaiban keresendő. A szubkultúráknak a hatalom által tulajdonított, vagy nyílt rendszerellenessége átalakult és

politikai keretek helyett egyre inkább általánosabb társadalmi értékek és normák módosítására, illetve a velük szembeni alternatívák megfogalmazására vonatkozik, tehát inkább az életvilág különböző szintjein, a közmegegyezésekkel (a „common sense”-szel) szemben állítanak másságokat. (Rácz 1998b: 140)

A rendszerváltással a szocializációs ágensek, a család és az iskola szerepe is háttérbe szorult, mivel a növekvő munkanélküliséggel és elszegényedéssel párhuzamosan a családoknak nem jutott elég energiája a fiatalokra, bizonyos középiskola-típusok pedig olyan szakmákra képeznek, amelyek csak növelik a munkanélküliséget, ezért „reményvesztettségre szocializálnak” (Rácz 1998b: 140).

Mindezek ellensúlyozására megfelelő alternatívát kínálnak a kilencvenes évek fiataljai számára a szubkulturális minták, amelyek főként a kortárs csoportokban léteznek, és amelyeket a tömegkommunikáció közvetít és a fogyasztói kultúra legitimál (ruha és cipőbutikok, alternatív szórakozóhelyek, kazetta és újságkiadók stb.). Rácz (1998b) még egy fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet, amely saját kutatásom szempontjából nagyon lényeges, hogy a szubkulturális részvétel a kilencvenes években a serdülőkori identifikációs folyamatokba illeszkedik bele, segíthet a fiatalok önmegvalósításában.

3. A KUTATÁS: AZ ŐSBANDA

3.1. A kutatás módszerei

Az RWP nevű motorosbandának félig-meddig én is tagja voltam (már amennyire ez egy nő számára lehetséges), mivel mindkét testvérem és az akkori barátom is alapító tagok. Az első öt-hat évben részt vettem jó néhány közös bulin és motoros túrán. A motoros túrák hagyománnyá váltak, minden tavasszal és ősszel zajlottak, és jelenleg is „Halál-túranak” nevezik ezeket. Kutatásom tehát résztvevő megfigyelésen alapszik, amely részben saját emlékeimre is épül. Valamint készítettem formális interjúkat a motorosbanda tagjaival a 2007-es őszi Halál-túrán, és két csoportos interjút külön az ősbandával és külön a rivális csoporttal, a Pílisi Motoros Egyesülettel 2008 októberében. Rendelkezésemre áll még forrásként számos fotó és három kisfilm, amelyeket a bandatagok készítettek saját magukról.

3.2. A bandanév és a bandamadár

- Barbara:* Él bennetek valamilyen kép, hogy milyen egy igazi motorosbanda?
Róka: Mi vagyunk azok.
Szumó: Mi vagyunk azok. Mi azok vagyunk, és kész.
Róka: Nem kötnek szabályok, amit a colorosok egymás közt írnak, nem köt semmi, vagy beidegződött irányvonalak, ilyenek vagy olyanok, nem kell lennünk semmilyennek, hanem magunk vagyunk, itt élünk, szeretünk motorozni, de a barátság fontosabb. Meg elviseljük egymást.

Az ősbanda, annak ellenére, hogy már több mint 16 éve létezik és saját neve is van (RWP = Off Road Wing Pigs), nem törvényes keretek között működő szervezet, hanem inkább egy baráti társaság. A név azonban sok mindent elárul arról, hogyan is identifikálták önmagukat.

Az „off road” a terepmotorozást jelenti, „wing pigs” – szárnyas malacok – pedig mi vagyunk. (Faresz)

Schouten és McAlexander (1995) hívja fel a figyelmet arra, hogy az amerikai bejegyzett motorosklubok tagjai hiteltelennek és komolytalannak tartják azokat a motorosokat, akik azt hiszik, ha van egy motorjuk (Harley-jük), és hétvégén a barátaikkal elmennek motorozni, akkor igazi motorosok. A hiteltelenséget az árulja el a legjobban, hogy milyen neveket adnak maguknak ezek a hétvégi motorosbandák (RUBies: Rich Urban Bikers – Gazdag Városi Motorosok stb.).

Magyarországon a különféle motorosszerveződések három kategóriába lehet sorolni, léteznek a motorosklubok, amelyekre hasonlóan szigorú szabályok vonatkoznak, mint a külföldi motorosklubokra, elnevezésükben is az angol rövidítést – MC (Motor Club) – használják. Ennél kevésbé szabályozottak a motorosegyesületek, amelyek általában egy-egy helyi (esetleg önkormányzati tulajdonban lévő) sportklub szakosztályai, valamint az ennél is lazább szerveződésű motoros baráti körök és baráti társaságok.

Egy Motoros Klub legszembevetőbb jellegzetessége a tagok hátán viselt color.² A coloron elhelyezett szöveg, és grafika elhelyezése; valamint a viselését meghatározó szabályok nemzetközi, több évtizedes szokásjog és hagyomány által kontrolláltak. Az MC-k a világ minden részén – az USA-tól Japánig – angol neveket használnak, mely az MC szubkultúra elfogadott, mindenhol egyformán érthető nyelve.³

A fenti idézet a Pirates Family MC honlapjáról származik. Magyarországon a color viselését a motorosklubok (MC-k) együtt ítélik oda egy háromhavonta megrendezett gyűlésen, a „President Rally”-n. (Régebben ezt a feladatot a Magyar Motorklubok Szövetsége [HMCF) nevű szervezet látta el.) Ahhoz, hogy a klub kiérdemelje a colort, különféle szabályoknak kell megfelelnie, a Devils MC⁴ szerint például a klubnak minimum hat-hét tagja kell, hogy legyen, akik komoly, nagy köbcentis, hosszú távon is megbízható motorokkal rendelkeznek, a klubba történő felvétel több lépcsőből kell, hogy álljon, a klubnak kell hogy legyen klubháza, ahol rendszeresen tartanak klubgyűlést, és kell hogy legyen képviselője, valamint egységesnek kell lennie. A klubtagok a saját klubjuk döntése alapján viselhetik a colort, amelyet úgyszintén ki kell érdemelni. A különböző klubok szövetségre is léphetnek egymással, azaz van egy főklub, amelynek „chapter”-évé válhat a többi klub, és attól kezdve minden tag

² Color: címerszerű rajz, amelyen a klub által választott angol nyelvű név felett helyezkedik el, középen a névhez választott grafika (amely nem minden esetben tükrözi az elnevezés jelentését), alul a klub országának angol neve, a grafika egyik oldalán az MC felirat, egyes kluboknál a másik oldalon az alapítás éve <http://www.piratesfamilymc.hu/klub/a-color/> (Hozzáférés 2010. május 25.)

³ <http://www.piratesfamilymc.hu/klub/a-color/> (Hozzáférés 2010. május 25.)

⁴ http://devilsmc.hu/usr_site.php?site=klub.htm (Hozzáférés 2010. május 25.)

a főklub nevét viseli.⁵ Ez a szövetség nemcsak belföldi klubok között jöhet létre, egy magyar klub akár chapterévé válhat egy külföldi klubnak is.⁶

A motorosegyesületeknek és a baráti társaságoknak is van címerük (colorjuk) általában, amelyben szintén szerepel grafika (az internetes honlappal rendelkező egyesületek esetében gyakori a motoros motorbiciklivel, vagy csak egy motor ábrázolása), és a település neve, ahol a helyi motorosegyesület alakult. Itt leggyakrabban az elnevezés magyar nyelvű, amely az egyesületek esetében sokszor tartalmazza a helységnevet és az egyesület megnevezést (Pécsi Motoros Sport Egyesület, Paksi Motorosok, Tatai Motors SE stb.). A baráti társaságoknál is gyakori a helységnév jelölése, de előfordulnak vicces megnevezések is (Adony Környéki Motoros Tekergők, Bakonyi Betyárok MBK stb.). Az interneten 20-25 motorosegyesület, 40-45 motorosklub (MC) és 52-55 baráti kör, illetve társaság rendelkezik saját honlappal, amelyek tartalma nagyon hasonló.⁷

Az ősbanda elnevezése angol nyelvű, csakúgy, mint a bejegyzett motoroskluboké, és nevében az *off road* a terepmotorozást jelenti. A terepmotorozás lényege, hogy olyan eldugott erdei utakon, ismeretlen ösvényeken kell megközelíteni egy kijelölt helyszínt, amelyeket a hétköznapi emberek nem ismernek, és más járművel az utakat szinte használni sem lehet. Ez a helyszín általában a tavasszal és ősszel megrendezett Halál-túra célpontja volt, de később már a közelben szervezett hivatalos motorostalálkozókra is így jutottak el. Fontos szempont az is, hogy ezeket az utakat a rendőrök sem ismerik. A névben van egy kis önirónia, nyilván a szárnyak a motorozásra utalnak, amelynek ebben a szubkultúrában az első számú jelentése a szabadság. De mit keresnek ott a malacok? – kérdezhetnénk. Farkas szerint azért találták ki ezt a nevet, mert ők is olyanok, mint a malacok, egy-egy túra alkalmával tulajdonképpen a sárban fetrengenek.

Az elnevezés tehát elsősorban a komolytalanságot emeli ki, arra a kérdésre azonban, hogy már a kezdetek kezdetén miért angol nyelvű a név, nem kaptam egyértelmű választ. Bár a fiúk állítják, hogy nem ismertek akkoriban semmilyen motorosklubot, és nem akartak senkit sem másolni, azért valószínű, hogy a bejegyzett motorosklubok mégis hatással voltak a fiúkra, csak ezt tíz év távlatából már máshogy gondolják.

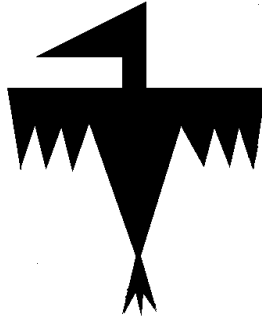
Ugyanakkor a banda nevének jelentése az évek során lényegtelenné vált, inkább csak a mozaikszó változatában (RWP) használták nagy ritkán egymás között. Az RWP valódi szimbóluma egy kitárt szárnyú madár, egy egyszerű

⁵ Például a Devils MC 2002-ben szövetséget kötött az Amigos of Rock'n Road MC-vel és a Holy Gasoline MC-vel.

⁶ A Geronimo MC a nürnbergi Angels MC chaptere volt már 1989-ben. forrás: <http://www.geronimomc.hu/mainmenu.html> (Hozzáférés 2010. május 25.)

⁷ <http://motorosklubok.linkpark.hu/> és <http://motorklub.lap.hu/> (Hozzáférés 2010. május 25.)

vonalakkal megrajzolt sas, amelyet a Wig Wam nevű szórakozóhelyen láttak meg a fiúk. Csakúgy, mint a colorban, a rajzhoz hozzátartozik az RWP mozaikszo is, de általában a madár alatt ábrázolva. Más írás azonban nem jelenik meg a rajzon.



A kitárt szárnyú sas és a vágtazó ló képe az amerikai harley-s bandáknál hagyományosan is a szabadságot jelképezi (Schouten és McAlexander 1995). A sas nagyon gyakori motívum a magyarországi motoros szervezetek „colorjában” is (Például: Condors-Jászboldogházai Motoros Klub, Győr és Környéke Motorosok Baráti Köre, Szigetközi Sasok, Sweet Freedom MC, Speed Riders MC stb.).

A bandamadárnak sokkal nagyobb jelentősége van az ősbanda mítoszának megteremtésében, mint a bandanévnek, az RWP-nek. A bandamadár – akár csak az indián törzsek vagy a premodern társadalmak nemzetség totemjei, amelyeket a törzs tagjai a használati tárgyaikra festettek fel – megtalálható minden bandatag motorján, sőt néhányan a karjukra is tetováltatták. A kulturális antropológiában a nemzetségtotem (vagy klántotem) – amely leggyakrabban állat vagy növény, ritkább esetben valamilyen természeti jelenség – tisztelete rokonsági kapcsolatot tételez fel a törzs tagjai között. A csoport tagjai a totem nevén nevezik magukat, és a totemül szolgáló jelenségre vezetik vissza a törzs eredetét. Éppen ezért a nemzetségtotem nem egyed, hanem faj vagy fajta. Maga a totem (toodaim, dodeim, ododam) szó valamely családi csoport faluját jelenti, és az antropológusok az algonkin ozsibve indián törzstől vették át (Durkheim 2003). Később, a középkorban a különböző családok címereibe festett állatok vagy növények ugyanezt a funkciót töltötték be.

A fejlettebb ábrázolástechnikával rendelkező törzsek, mint például az észak-amerikai indiánok, szobrokat faragtak a totemjeikből, vagy a sátrukra festették azok képét, míg a 19. századi kutatások szerint az ausztráliai törzsek a csurungákba⁸ vésték a totemjüket. A törzs tagjai igyekeztek a külsejükkel is kifejezni

⁸ Ovális vagy hosszúkás fa- vagy kőtárgyak, amelyekre olyan rajz van vésvé, amely a csoport totemét ábrázolja, szent tárgynak tekintették, ha megérintették begyógyultak tőle a sebek vagy kinőtt a szakáll stb. (Durkheim 2003).

a totem iránti tiszteletüket. A totemet leggyakrabban szertartások alkalmával rajzolták az ifjak testére, és a szertartás vezetőjének ruháján vagy fejdíszén is megtalálhatóak voltak a totemre utaló motívumok (Durkheim 2003).

Természetesen nem azt állítom, hogy a bandamadár egyértelműen a totem funkcióját töltené be a bandatagok életében, a fogalom szakrális értelmében (tehát, hogy szentként tisztelnék vagy különböző tabuk járulnának hozzá), hanem sokkal inkább az egy törzsbe való tartozást szimbolizálja, a testvéri kapcsolatot a tagok között, valamint egy nagyobb nemzetség, a motorosok nemzetségének kötelékét jeleníti meg. A „brotherhood” (testvériség) érzése jelen van más motorosbandák körében is, Schouten és McAlexander (1995) például az együtt motorozás élményét értik rajta, amikor a csapat egy testként mozog, és a személyes identitás eggyé válik a csapat identitásával.

3.3. Lázadás, szabadság

- Barbara:* A motorozás mit jelent nektek?
Róka: Akkor is azt jelentette, amit most, szabadságot...
Szumó: De egész más érzés, amikor a motoron ülsz, meg iszogatsz és...
Lajos: Nem lázadtunk semmi ellen...
Róka: A mi időnkben már lejárt a lázadás, nem volt mi ellen lázadni, mert jó volt, egyszerűen jó volt. Csak adott valami érzést...
Szumó: Például, amikor kocsmáról kocsmára mentünk.
Róka: Hát az is, az a legjobb időszak volt...
Barbara: Miért volt jó, hogy a Fareszt üldözték a rendőrök?
Róka: Hát a szükséges rossz.
Barbara: Az nem volt menő, hogy valakit árkon-bokron üldöztek?
Róka: Az nem volt menő igazából, azzal csak vigasztalódtunk, hogy menő, az volt jó, ha elkerültük ezeket a dolgokat...

A személyes szabadság hagyományosan központi értéke az egész motorostársadalom világképének, és két nagyon fontos jelentése van: jelentheti egyrészt azt, hogy valamitől mentesnek/szabadnak lenni, és valamiben szabadnak lenni. Minden motoros számára a motor a szabadságot jelképezi, ellenben az autóval, ami a bezártság szimbóluma. Bár a fentebbi részletből kiderül, hogy én tulajdonképpen arra kérdezek rá, mit jelent általában a motorozás, de interjúalanyaim inkább a múlt felé terelik a beszélgetést. Hiszen a múltban szinte mindennaposnak számítottak az üldözések: az összeeszkábált, érvényes dokumentumok nélküli járgányokon való motorozás, sokszor részegen (Rókának például az utóbbi öt évben összesen két hónapig volt jogosítványa), és ami ehhez hozzátartozik, a rendőrök elől való menekülés. A banda első pár évében meglehetősen rossz hírnevet szerzett magának, sokszor állítottak be hivatlanul különböző házibulikba, ahol minősíthetetlenül viselkedtek. Egyszer pedig a várost átszelő főút kereszteződésében lévő épületre felfestették a Halál szót (erre utal

a következő részlet), ami óriási felháborodást keltett a településen. A deviáns viselkedés és a lázadás ekkoriban még nyíltan megjelenik a csoport részéről, bár látható, hogy utóbb ezt ők a serdülőkorral magyarázzák.

- Barbara:* ...voltak ilyen botrányok, falra festés...
- Faresz:* Hát én azt gondolom, hogy ugyanezt a mai fiatalok is megcsinálják, megcsinálják a tizenévesek, a mostani fiatalok ugyanúgy megcsinálják. Akkor az volt az, amivel felhívtuk a figyelmet...
- Róka:* Így van, egy időre kitörhettünk a megszokott biciklis hétköznapokból, ha sikerült szerezni egy Simpsonsot, vagy sikerült szerezni valami jobb motort, akkor ugye az már egy nagy szó volt és együtt mentünk motorozni, ennyi.

Ugyanakkor más, ilyen erőteljes külső jelzések nincsenek, amelyek az összetartozást erősítenék. Nincsen például egyenruha, és a hagyományos motorosstílust (szűk nadrág, hosszú haj, bőrdzseki) is csak egy páran követik. (Régebben készültek banda madarát ábrázoló pólók, kézzel festve természetesen.)

- Barbara:* Van valamilyen stílusa a motorosoknak, mondjuk hosszú haj, bajusz, amit a Lukács Laci nyom?
- Szumó:* Az semmi, az bohóc, az a megjátszott, csoffadt, amerikai kurva anyja.
- Barbara:* Akkor semmi ilyen nincs?
- Szumó:* De, ez a motoros pólóm, nézd meg! [és mutat egy szürke egyszínű pólót]

3.4. Hierarchia a tagok között

Egy bejegyzett motorosklub fontos ismérve a hierarchia a tagok között, a főnök (president) és a túravezető (road captain) motoroznak a csapat élén, mögöttük a kemény mag, hátul az új tagok és a felvételre várók (prospects), valamint akik nem tagjai a klubnak (supporter vagy hangaround). A magyarországi MC-k is angol névvel illetik ezeket a pozíciókat.

Az RWP-ben nincsen főnök, de van egy jól körülhatárolható kemény mag, akik minden túrán részt vesznek. Az első öt évben a hierarchiában elfoglalt helyet a vakmerőség határozta meg, mivel a Halál-túra táborhelyein mindenféle akrobatikus mutatványokkal szórakoztatták egymást a bandatagok. A „puha mag” azokból állt, akik nem voltak mindig ott, akik nem voltak elég vakmerők, és akik újonnan akartak tagjai lenni a bandának. Az „Utánpótlás” öt-hat évvel a banda alakulása után jelent meg, és valóban öt-hat évvel fiatalabbak is. A leendő tagoknak át kellett esni egy beavatási szertartáson, amely a Halál-túrán zajlott, a rangidősökhöz hasonló bravúros mutatványokat vagy még azoknál is merészebb feladatokat kellett végrehajtani. Hasonlóan tehát

egy hivatalos motorosbandához, itt is nagyon fontos a csoportban elfoglalt státusz, amit elsősorban a motoros bravúrok határoznak meg, valamint a tagok kiválasztása a rátermettség alapján. A motorokhoz való hozzáértés egy másik státusznövelő elem, de nagyon fontos, hogy nemcsak kívülről kell ismerni a motorokat, hanem belülről is. Azaz tudni kell megjavítani őket. A Halál-túrára való készülődés egyik fontos eleme a motorok „pöpecre vágása”. Ez a kezdetekkor akár többnapos szerelést is jelentett, hiszen olyan 15-20 éves Pannoniákból, MZ-kből vagy Uralokból kellett motort szerkeszteni, amelyek talán be sem indultak. Az is gyakran előfordult, hogy egy-egy túra azért hiúsult meg, mert 20-30 kilométer után lefulladt valakinek a motorja, és akkor azt ott helyben elkezdték megjavítani. Ilyenkor az egész csapat letáborozott, és senki sem indult tovább. Az, hogy ki a rangidős, az ősbandán belül nem számított, csak akkor, amikor megjelentek a fiatalabbak. A kemény mag a vakmerőségen túl, inkább valamiféle mítoszt gyártott az egész bandázás köré.

Az ősbandában a csoporton belüli társas interakciók és tevékenységek összessége olyan struktúrát képez, amely elvezet egy közös értékeken nyugvó világképhez, és emellett a világrend mellett a banda minden tagja egyformán elkötelezett. A legfőbb értékek pedig hasonlóan Willis (1978) motoros fiúhoz, itt is a férfiaság, a keménység, a halált megvető bátorság, a becsületesség és a közvetlenség, amelyek nyilvánvalóan a férfiak közti barátság ismérvei is egyben. Egy másik fontos különbség, amelyben az ősbanda eltér a bejegyzett motorosbandáktól, hogy a bandán belül nincsenek szabályok vagy szigorú előírások, ezért nem is létezhet egy hierarchikus struktúra. Az egymás közötti interakciók közvetlenek és barátiak, amelyeket nem köt semmiféle formalitás. Willis (1978) a becenevek használatát is a közvetlenséggel és a világ pillanatnyi/jelen idejű érzékelésével magyarázza kutatásában. Az RWP-ben is léteznek becenevek, amelyeknek „megszerzése” a Halál-túrán zajlott. Ezek ráragadtak a tagokra, a motorosvilágon kívül is így nevezik egymást, sőt, nemcsak ők, hanem tágabb környezetük vagy akár családtagjaik is. Mindenkinek valami jellemző, esetenként nem túl előnyös tulajdonságát emelik ki. Ugyanakkor lényeges, hogy az állatneveket kik viselik. Pontosan a kemény mag, vagyis *Róka* (aki a tűzrókáról [lásd később] kapta a nevét, mert azt tökéletesen csinálja), *Farkas* (teljes neve Veszett Farkas: a legveszélyesebb terepen is átmegegy), *Párduc* (aki a legmerészebb akrobatikát űzte), *Bölcény* (aki a motorozásban a sebességet szerette, és ezért számos balesetet szenvedett). (Jellemző, hogy például *Lajosnak*, aki akkoriban nem tartozott a kemény maghoz, is van bandaneve – *Vihar Csődör/Fürész* –, de senki nem nevezte így, mert neki mindig jó motorja volt, és sohasem bravúroskodott, a neve pedig csak kényszerből született, ami valójában nem a motorozáshoz, hanem ahhoz kapcsolódott, hogy mindig a szexuális kalandjairól mesélt.) *Dög*, akinek a nevében inkább az egyéni, nem igazán pozitív tulajdonsága domborodik ki, vagyis aki általában minden nehéz helyzetből nyertesként jön ki, nem mindig a legtisztességesebb megoldásokat alkalmazva.

A nevek a bandatagok szerint az istenektől származnak: „*Az istenek adták ezeket a neveket nekünk.*” – mondta *Farkas* félig viccesen, de nem tagadva, hogy a banda őstörténetének megteremtésében az amerikai indián törzsek hagyományai nagy szerepet játszottak. Frazer (1910) és Durkheim (2003) kutatásai szerint leginkább az észak-amerikai indiánokra voltak jellemzőek az úgynevezett egyéni totemek, amelyek leggyakrabban állatok voltak, és az egyén életében a személyes patrónus szerepét töltötték be. Az állat neve az egyén keresztnévül is szolgált, az egyén és névadó állata között a legszorosabb kötelék működött. Az ember azonos természetű volt az állattal, rendelkezett erényeivel, de hibáival is.

Például akinek a sas az egyéni címere, arról úgy tartják, hogy képes a jövőbe látni; ha a medve nevével viseli, azt mondják, hogy könnyen megsebesülhet a harcban, mert a medve lomha és könnyű elkapni; ha az állatot megvetik, az ember is megvetés tárgya. Sőt, a két lény rokonsága annyira erős, hogy veszély esetén úgy hiszik, felöltetheti az állat alakját. És viszont, az állatot az ember hasonmásának, *alter egójának* tekintik. Kapcsolatuk annyira szoros, hogy sorsukat gyakran összetartozónak tekintik: semmi nem történhet az egyikkel anélkül, hogy a másik ne érezné azonnal annak visszahatását. (Durkheim 2003: 40)

Míg a klántotem öröklődött, addig az egyéni totemet meg kellett szerezni. Az amerikai indiánoknál ez a pubertáskori beavatási rítusokhoz kötődött, amikor a jelölt hosszabb időre különvonult a törzstől, sanyargatta magát, éhezett vagy különféle hallucinogénnel teli főzeteket ivott, és így olyan állapotba került, hogy „megjelent” neki egy vele barátságosan viselkedő állat, amely aztán a patrónusa lett. Az ausztrál törzseknél a személyes totemet inkább harmadik személy ajánlja, vagy születéskor, vagy a beavatáskor. A beavatási szertartások a különböző törzseknél különböző mitológiai történetekbe ágyazódnak, ugyanakkor azonos forgatókönyv alapján működnek. (Lásd bővebben Eliade 1999.)

Természetesen az ősbanda tagjai nem tanulmányoztak antropológiai leírásokat ahhoz, hogy megalkossák a saját rituáléjukat, elég támpontul szolgáltak ehhez a nyolcvanas évek *Winnetou*-filmjei és a *Karl May*-regények. Akár spontán, akár tudatos volt is a Halál-túrán zajló események rendje, mégis egy beavatási szertartást idézhet fel.

3.5. Az átélt idő – valódi törzsi élmény (beavatás a Halál-túrán)

Az antropológiai leírásokból ismert beavatási rítusoknak általános mintázata van, amely három szakaszból áll: a szeparáció, az átmenet (az elkülönítettség állapota) és az inkorporáció (Eliade 1999). Ezek a szakaszok a modern pszichoanalitikus értelmezésekben is a kutatások középpontjában állnak (van Gennep 1960, Leach 1976, Péley 1994).

A beavatás első lépése tehát a *szeperáció*, amikor a fiatal elkülönül korábbi környezetétől, a nők és a gyerekek világától. Erre az időszakra a jelöltet gyakran halottnak tekintik. Ezt követi az *átmenet* bevezető szakasza, amely különböző próbákból áll, lelki és fizikai gyengítésből (van Gennepe 1960 idézi Péley 1994). Ez a szakasz arra irányul, hogy a fiatal elveszítse a gyermeki létre vonatkozó emlékeit. Ezt követi a törzsi titokba való bevezetés és a speciális csonkítások elvégzése, azaz az identifikáció a csoport felnőtt tagjaival. A harmadik szakaszban (*inkorporáció*) a beavatott immár újjászületve (feltámadva) visszakerül a hétköznapi életbe. (A beavatási rítusok egyik funkciója az aszexuális világtól való elkülönítés, hogy aztán a jelölt az inkorporáció rítusain keresztül térjen vissza a szexuális világba.) Az átmeneti rítusok az ember életében határjelölökként működnek, a szociális idő előrehaladtában időközjelölők. Ez a határvonal tehát az emberi élet idejének folytonosságát szakítja meg, és minden ilyen megszakítás szorongás forrása, valamint az időtlenség és a kétértelműség állapota. Az átmeneti rítusban végrehajtott cselekedet szolgál arra, hogy ezt a képzeletbeli időt szociális idővé alakítsa: „Azaz a minden időtartam nélküli intervallum maga is időt vesz fel” (Leach 1976 idézi Péley 1994: 448). A természeti népek az életszakaszokat ezekkel a határvonalakkal különítik el egymástól, és az időtlen intervallumokban megjelenő szorongás feldolgozására a mágiához fordulnak. A mágia segítségével teszik szemléletessé az átmeneti rítus szakaszait. A szeperáció megfosztja a jelöltet korábbi szerepétől, elmozdítja a normális létezés állapotából, és egyúttal abnormális időintervallumba helyezi. A szeperációt a különböző speciális eljárások és tiltások teszik hangsúlyossá, és az elkülönítés így fizikailag is szeperálja a fiatalokat a közönséges emberektől.

A közönséges emberek számára a beavatott ebben az állapotban „szentséggel fertőzött”; szent állapotban van, ugyanakkor veszélyes és piszkos. A harmadik fázisban a beavatott visszakerül a normális társadalomba és befogadják, most már az új szerepében. (Péley 1994: 449)

Az ősbanda is átélte kezdetben (jelenleg már nincs ilyen funkciója, bár egyes elemek megmaradtak) a maga beavatási rítusát, amely nem más, mint a fentebb említett Halál-túra. A beavatási rítusokat jellemző általános mintázat nagyon jól rekonstruálható az összejövétel forgatókönyve tükrében. A 3-4 napos túra általában a környékbeli erdőkben zajlott, amelyet a megfelelő terep kiválasztása és a motorok felkészítése előzött meg. (Ahogyan teltek az évek, és egyre jobb motorokat tudtak venni a tagok, ezek a távolságok nőttek.) Azután a banda együtt indult útnak, kilépve a közönséges emberekre jellemző térből és időből. Magát a motorozás élményét Willis (1978) is időtlen állapotnak nevezi, amely éles ellentétben áll a kapitalista társadalom munkásosztályának strukturált idejével.

Schouten és McAlexander (1995) szerint pedig a motorozás „szentség”, amelynek több összetevője van. Ilyen például a természethez való hihetetlen

közelség, a benzingőz szaga és a motor hangja (gyakori, hogy a kipufogót félbevágják), amelyet már messziről fel lehet ismerni, az állandó veszélyérzet és a csoportos motorozás, vagyis annak tudata, hogy az egyén fontos része egy nagyobb csoportnak. Lanquist (1987) a motorozást a sámánok varázslatos repüléséhez hasonlítja.

Az átmeneti szakasz első fázisa, azaz a próbák kiállása már a kijelölt helyszín megközelítésével kezdetét veszi. Az egyik ilyen szokásos terep az *Ikerfenyő* nevű hely, amely a város határában egy dombtetőn lévő két egybenőtt fenyőfát jelöl. Érdekessége, hogy a felfelé vezető út, azaz a domboldal agyagos homok talaja lépcsőzetesre van alakítva, amely kb. 1-1,5 méter magas lépcsőket jelent. A tulajdonképpeni táborhely a dombtető, először ide kellett feljutni a motorokkal.

A letáborozás után valóban megtörténik az időutazás, amikor a kemény mag a különböző állapotok képében reinkarnálódik, és bemutatja a legvakmerőbb mutatványokat. Az új tagoknak túl kell szárnyalniuk a kemény mag ötleteit a mutatványok veszélyességét illetően. Alapfeladatnak számít például a *Mad Max-kör* (a motor hátsó kerekével egy kört kell égetni az aszfaltba, de egyszerű földúton is meg lehet csinálni), a *tűzróka* (a kipufogócsőbe körülbelül 3 dl benzint öntenek és meggyújtják, miközben a motor jár), a tábortűz átugratása motorral, a veszélyes terepeken történő motorozás. (Az *Ikerfenyőnél* például a legjobb, ha esős idő van, mert akkor még nehezebb a dombra feljutni a lépcsőkön.)

Barbara: De mégis mi értelme volt ezeknek a bravúroknak?

Faresz: Hát minél veszélyesebb mutatványt csinált a tag, annál nagyobb az elismertsége. Most persze nem ettől lesz a barátunk vagy ilyesmi...

Barbara: És fontos a sérülés?

Faresz: Nem, de voltak esések, és az már olyan... akkor arról beszéltünk egy hétig...

Emlékszem egy esetre, amikor Róka és Faresz benzint vettek a szájukba és azt egy csövön próbálták kifújni, de a mutatvány balul sült el, az arcukat megperzselte a láng, másodfokú égési sérüléseket szenvedtek. Két hónapig kellett különböző gyógynövényekkel kezelni az arcukat, hogy elmúljanak a foltok.

A Halál-túrákon szerzett sérülésekre valójában nagyon büszkék a fiúk, mivel ezek jelzéseként szolgálnak a többi tag számára, hiszen a vakmerőséget, a bátorságot szimbolizálják. A természetes népeknél ugyanakkor a bemetszések, a körülmelés, a fejborotválás vagy a fogkiütés a felnőtt társadalmat biztosították a beavatásra kerülő fiatal rátermettségéről. Ezek Leach (1976) szerint a megtisztulás és egyben a halál metaforái is. „A gyerekek meg kell halnia, mielőtt felnőttként megszületne” (Péley 1994: 449). Az ősbanda tettei inkább elriasztották a felnőtt társadalmat, azaz a szülőket, főként akkor, amikor tudomást szereztek arról, hogy hogyan szereztek a sérüléseiket a fiúk. Ilyenkor gyakori volt, hogy egy-egy bandatagot eltiltottak a szüleik az összejövetelek-

től, de ez a tiltás soha nem tartott egy-két hónapnál tovább. Azonban magában a rítusban, amely a Halál-túrán zajlott, megjelenik a halál és az újjászületés szimbolizmusa, mégpedig a névadás keretében.

Természetesen nem lehet az összes bandanév megszületését egy-egy Halál-túrához kapcsolni, tény azonban, hogy az itt végrehajtott bravúroknak volt a legnagyobb szerepük a nevek kitalálásában. A Halál-túra tehát megfelel az átmenet szakaszának, amikor a jelölt meghal és újjászületik. Ezt pedig mi sem jelzi jobban, mint magának a túrának a neve. A halál a rítus része, amely a próbák során szerzett sérülési nyomokban manifesztálódik. Amíg azonban a természeti népeknél egy felnőtt, mondjuk a varázsló vagy a sámán az, aki bevezeti a törzsi titkokba a serdülőt, hogy végül a felnőtt társadalom teljes jogú tagjává váljék, addig a motorosbandán belül a beavató varázsló szerepe a régebbi tagokra hárul. A befogadás rítusa tehát a bandán belül történik meg, a kemény mag (és persze a bravúrok) dönt arról, hogy ki lesz bandatag.

Gyakran előfordult az is, hogy a fiúk közvetlen környezete (elsősorban a nem motoros barátok és néha a szülők) a Halál-túrán kívül is a bandaneveken szólította és szólítja ma is őket. Ez jól példázza azt az ambivalens viszonyt, amely a bandát a szülőkhöz és a város lakosságához fűzte. Bár a történetek városi legendaként terjedtek, és a lakosság nagy része szörnyülködött a tetteiken, a szülők nem tiltották el véglegesen a fiúkat a „bandázástól.” Sőt, voltak olyanok, akik édesapjuktól kapták ajándékba az első motorjukat, az édesanyák pedig rosszállással ugyan, de nagy gonddal vettek részt a sérülések ápolásában.

3.6. A halálhoz való viszony

A halál tehát mint a beavatási rítus központi eleme hangsúlyosabb szerephez jut az ősbándában, mint az újjászületés vagy a befogadás. A rituális halál idejében való létezés állapota valójában a Halál-túra idejével esik egybe, amely tulajdonképpen egy sokkal értékesebb vagy fontosabb létezési mód, mint a hétköznapi vagy szociális idő dimenziója.

Éppen ezért nem meglepő, hogy milyen a fiúk viszonya a valódi halálhoz. A motoroshalál a banda tagjainak szemében felértékelődik (erre egyébként Willis is utal saját kutatásában), amit remekül mutat az a megemlékezési szertartás, amelyet egyik társuk halálakor rendeztek, és azóta minden évben megismételnek.

Barbara: A halálesetekről meséljete, amik voltak a bandában... ez hozzátartozik? Hogy jön össze egy ilyen Kefe buli?

Szumó: Én szervezem meg.

Barbara: Hányan szoktatok lenni?

Szumó: Változó, százan is, hatvanan, hetvenen.

Barbara: Ennyien ismertétek?

Szumó: Nem, csak ennyien jövünk össze.

- Barbara:* És hogy van a forgatókönyv?
Szumó: Találkozunk a temetőnél délután x órákor, megemlékezünk, motorra föl, megyünk egy tiszteletkört Irsán, megállunk a szüleinél, megbőgetjük a motorokat, ott ahol meghalt, náluk is, utána van egy vendégvárás, egy kaja, és hajnalig buli.
- Barbara:* Hogy alakult ki?
Szumó: Hát temetésnél csináltunk egy ilyen emlékfelvonulást és minden évben meg van tartva.
- Barbara:* Ez magától jött?
Szumó: Magától jött, hát egyértelmű.
- Barbara:* Láttatok már ilyet?
Király: Nem, igazából itt nem szoktak átvenni szokásokat, magától jött minden.
- Szumó:* Kigondoltuk... Ez tök természetes volt akkor, hogy csinálunk ilyet, és akkor ez megmaradt minden évbe.
- Király:* Senki sem gondolkodott rajta, hogy kell-e vagy nem.
Szumó: Már úgy mentünk temetésre, hogy motorral megy mindenki.

Ebben az értelemben tehát az a motoros, aki motorbalesetben hal meg, valószínűleg örökké létezik abban a mitikus időben, amely a beavatási rítus átmeneti szakaszának a sajátja. (Bár más motorosbandák megemlékezési szokásait nem ismerem, de sok honlapon szerepel a motorosbalesetben elhunyt tagok neve is a tagok nevei között, vagy néhány sor róluk a bemutatkozó sorokban.)

Érdekes az is, hogy hogyan merül fel az ósbandában a gépek feletti kontroll kérdése. Míg Willis motorosainál a gyorsaság átélése elég a mágikus utazáshoz, az RWP tagjai számára nem létezik motorozás alkohol nélkül. Willis felhívja arra is a figyelmet, hogy az általa kutatott motoros fiúk nem tesznek különbséget a különböző kábítószer között, mivel nincs erről tapasztalatuk, az alkohol ugyanolyan drog számukra, mint akármilyen más illegális szer, ezért nem élnek vele. Ők teljes mértékben kontrollálhatónak tartják a motorjaikat és a sebességet.

A pilisi motoros fiúknál is megjelenik a kontroll problémája, ők is azt gondolják, hogy képesek uralni a vasparipákat, de csak józanul. Az alkoholfogyasztás azonban nagyon erőteljesen jelen van a bandában, a kontroll elvesztése is ennek tulajdonítható. Ha jól megfigyeljük a következő beszélgetésrészletet, kiderül, hogy például Szumó, aki nem ismerte az általam említett eset részleteit, azonnal az alkohol hatásának tulajdonította a balesetet. Valójában azonban a 18 éves srác a csúszós, eső áztatta úton nem tudta bevenni a kanyart, és nekicsapódott egy hatalmas tölgyfának. De ha a *Kefé* esetét nézzük, látható, hogy itt is az ital volt a meghatározó a bandatagok szerint, fel sem merül, hogy valaki józanul elveszítheti az uralmát a motorja felett.

- Barbara:* Buborékra gondolok igazából...
Róka: Hát ezt nem mondhatom, hogy hozzá tartozik.

- Szumó:* Valahogy meg kell halni, hát bazd meg, mindenki meghal valahogy, valaki motorral, valaki gyalog.
- Barbara:* Ezt össze lehet kötni a motorozással?
- Szumó:* Vagy az italozással...
- Róka:* A Bubiéknál nem volt ital, este sem ivott ő, hát ott voltam abba a bu-liba.
- Barbara:* És a Kefe, az az irsai gyerek?
- Szumó:* Hát éjszaka volt ital, meg a buli, reggelig is.
- Lajos:* Kocsmából jöttek, faszomat, ott voltam én is...
- Szumó:* Nappal dolgozott előtte és éjszaka.
- Lajos:* Így volt, éjszaka ivott kinn a pinyóba, aztán elmentek a kocsmába és onnan indultak, és akkor volt.
- Barbara:* Miért, pia nélkül nem lehet elképzelni ezt a motorozást?
- Szumó:* Nem, ez vele jár. Mondjál egy motorost, amelyik nem iszik!

3.7. Buli, csajok, zene

Míg az alkoholfogyasztás a csapattagok szerint hozzátartozik a motorozáshoz, a zenei preferenciákat illetően megoszlottak a vélemények. Az interjú során természetesen megemlítették a rockzenét, de a cigány és a lakodalmas zene is szerepelt a repertoárban.

- Róka:* A zene az olyan, hogy az a jó, amit szeretsz, nincs stílus, a motorozás az nem az, hogy csak ezt látod a motorozásból, az egy széles világ, és arról szól, hogy jól érezd magad... nekünk legalábbis.

A Halál-túrán általában mindig jelen volt valamilyen formában a zene, valaki mindig gondoskodott arról, hogy legyen egy rádiós magnó vagy később CD-lejátszó, amellyel fokozni lehetett a hangulatot. Leginkább a rockzene különböző stílusirányzatai kerültek elő, de az interjú során nem tudtak mondani olyan előadókat, amelyeket mindenki egyformán kedvel. Amikor konkrét zenekarokról esett szó, kiderült, hogy a zene a buli egyik fontos kelléke.

- Barbara:* A Tankcsapdát miért hallgatod?
- Szumó:* Mert a Motorheadnek lekoppintása, azért, meg lehet rá inni, azé jó. De az énekes, az mekkora buzi, szűk farmerba, meg mindig fehér pólóba énekel.

Itt szó sincs arról a varázslatos utazásról, amely egy másik dimenzióba repítené a motorosokat, és amelynek az ütemes rockzene lenne az előidézője. Létezik azonban ebben a közösségben egy másik referenciapont, amely mindenkire egyformán hatással volt:

Barbara: Van-e valami közös pont?
Róka: Hát a Mad Maxet mindenki nézte.

A rockzene, és ezen belül is a kemény rock számos szociológiai kutatás szerint erősen maszkulin jegyeket hordoz, amelyek leginkább a zenekarok előadásmódjában nyilvánulnak meg. RácZ József és Zétényi Zoltán (1998a) kétezer 1980 és 1984 között készült koncertfotón figyelték meg a zenészek nem verbális kommunikációját fellépés közben. A színpadon a zenekarok tagjai között nagyon kevés a nem verbális kommunikáció, hiszen az énekesen kívül mindenki helyhez van kötve, mivel az elektromos hangszerek csatlakozó kábelei behatárolják a mozgásterüket. A frontember azonban szinte uralja a teret, mozgása erőt, agressziót sugároz. A zenészek öltözéke általában farmer és trikó, valamint tornacipő, vállig érő hajat és szakállt viselnek. Érdekes, hogy a fentebbi interjúrészletben is ez a viselet jelenik meg, amikor interjúalanyom a Tankcsapdáról beszél. Szóhasználatából azonban az derül ki, hogy szerinte ez az öltözék a nőiességhez áll közelebb, erre utal, hogy „buzi”-nak nevezi az énekest (Willis 2000).

Magyarországon a hetvenes évektől kezdve a rockzene köré szerveződő szubkultúrák egyfajta ellenállást képviseltek a szocialista rendszerrel szemben. A kemény rock (hard rock) rajongók általában a munkásosztályból kerültek ki, a koncertek pedig a munkásférfi szerepre szocializáltak.

Ez a férfi egy szolidáris közösség tagja és a privát szférában éli életét. A privátszféra (lásd civil társadalom, második társadalom, második tudat stb.) ebben az időben az állampárt által uralt területekről való visszahúzódást jelenti. (RácZ és Zétényi 1998b: 45)

Ennek a szerepnek az összetevői a keménység, az agresszivitás, az erő és a férfiszexualitás. Bár az ősbanda tagjai a kilencvenes évek fiataljai, és így az ő esetükben a rockzenéhez társított politikai konnotációk már érvényüket veszítették, ugyanakkor az ellenállás motívuma a fentiekből következően hagyományosan is összekapcsolható a rockzenével.

A zenei preferenciákkal szemben a munkásférfiszereppel is együtt járó maszkulinitás sokkal erőteljesebben jelen van az ősbandában. Már a kezdetektől nem fogadnak be lányokat a csapatba, a barátnő eleinte egy külön státusz, amely soha nem egyenértékű a bandatagsággal. A későbbiekben pedig egyáltalán nincsenek lányok a túrákon.

Barbara: Ha van csajotok, elviszitek a Halál-túrára?
Király: Nem.
Róka: Nem, oda nem viszünk csajokat.
Barbara: De miért?
Király: Mert beadja a válópert, azért.
Róka: Ja!

- Barbara:* Miért az ciki, amit csináltok ott a csajok előtt?
Szumó: Nem, de nekik nem való.
Barbara: Most az ilyen férfias dolog, hogy motorosbanda?
Róka: Nem, csak kevés olyan nő van, aki ott jól érezné magát... Lejön a lakk a körmödről, ha kint vagy...

Az interjúrésztletből világosan látszik, hogy az, ami a túrákon zajlik, valamiféle titkos és férfias dolog, ami lányoknak nem való. Egyrészt azért nem, mert nem értenek hozzá, vagy nem értik meg, hogy mi lehet ebben a szórazottató. Másrészt a csajok világa a körömlakkal és a szépítkezéssel távol áll ettől a „vad” és kemény időtöltéstől. Jól kivehető az a határozottság, amellyel interjúalanyaim mindegyike elzárkózik attól az ötlettől, hogy lányokat vigyen a Halál-túrára. És persze ott van mögötte az összekacsintás is, amely kizárja a nőket abból a felsőbbrendű világból, amelynek a férfiak közti barátság az alapja.

3.8. Az ősbanda, mint lehetőség a személyes identitás kialakításában

Az eddigiekből jól látható, hogy az ősbandát erős érzelmi kapcsolatok tartják össze, amelyeknek alapja a barátság. A csoport centruma és a periféria között nincs nagy különbség a csoport értékei iránti elkötelezettséget illetően. Egy jól kivehető csoportidentitás jelenik meg, amelyet elsősorban nem a látványos stílusjegyek közvetítenek a társadalom felé, hanem a kezdetekkor a deviáns viselkedés, amely az évek folyamán kissé megszeli, de a Halál-túra idejére újra felelevenedik. Az első pár évben a fiúknak, akik ekkoriban zömében középiskolások (nagyrészt szakmunkásképzőbe járt, páran gimnáziumba) nagyon fontos az, hogyan vélekedik róluk a környezetük, és nem elsősorban a velük egykorú fiatalok, hanem sokkal inkább a felnőtt társadalom (a város lakossága). Később azonban, amikor létrejön az Egyesület, akkor ez lesz az összehasonlításra alkalmas csoport, és persze a környékbéli, valamint a magyarországi bejegyzett motorosklubok.

- Barbara:* A motorostalálkozókon együtt jelentek meg, mint a pilisiek? (a *Pilisi Motoros Egyesület*)
Róka: Mindig együtt vagyunk.
Szumó: Attól függ, ki hogy ér rá, most elmegyünk Pusztavacsra, ott vagyunk harmincan, pilisiek ott vannak öten, vagy akárhányan jönnek, ha le mernek jönni egyáltalán... ők lehet hogy együtt jönnek, hát mi úgy megyünk, ahogy engedi a szabadság, a pilisiek azok eljönnek pénteken, ha oda mernek jönni, hangsúlyozom... nem mernek menni ők együtt valahova, mert még nincs azért úgy elismerve ez a Pilisi Egyesület, meg nem is lesz soha.

Róka: Nem kötnék szabályok, amit a kórosok egymás közt írnak, nem köt semmi, vagy beidegződött irányvonalak...

A külső csoport(ok) kategóriákba való rendezése megteremti az összehasonlítás alapját, amely pozitív csoportészleléshez vezet, illetve segít a pozitív egyéni identitás kialakításában (Rácz 1998a). A csoportidentitás általában fenyegetett helyzetben kristályosodik ki a szubkultúra tagjai számára, akkor, amikor találkoznak a másik csoport tagjaival, vagy jelen esetben, amikor a másik csoportról kérdezek. Ugyanakkor az Egyesület tagjai is inkább baráti társaságnak tartják az ősbandát, és pontosan azt hangsúlyozzák, hogy az ősbandában nincsen elköteleződés semmi iránt, nincsenek szabályok.

Laci: Nekem az a meglátásom ebben az egészben, hogy ők, amit csináltak, az egy nem hivatalos formában, haveri baráti alapon működő, ad hoc jelleggel, van kedvünk, megyünk, ha nincs kedvünk, nem megyünk, az Egyesület egy kicsit azt gondolom, komolyabb, illetve kötelezettségekkel jár. Na, most ezeket a kötelezettségeket sokan nem szeretik.

Mariann: Azért a bandának is van egy megjelenési formája, ugye mindenki azt csinál, amit akar, meg úgy, ahogy szeretné. Az Egyesületben már ez egy kicsit kötöttebb.

A banda korai formájában (első öt-hat évében) jól beleillik abba a kilencvenes években megjelenő szubkulturális vonulatba, amely ekkoriban jelenik meg Magyarországon, és a fiatalok serdülőkori identitáskrizisének megoldásában jelentős szerepe van. Serdülőkorban a természetes krízis oka, hogy az egyéni identitás kialakulása különböző (pszichoszociális) szakaszokon keresztül történik, és az egyik szakaszból a másikba való átmenet ugrásszerű, így természetes krízisek követik egymást (Erikson 1991). Az identitás kialakításáért vívott küzdelem a serdülőkorban veszi kezdetét. Sokaknál ez az átmenet a gyermekorból a felnőttkorba elhúzódhat, ezt az időszakot Erikson pszichoszociális moratóriumnak nevezi. A modern társadalmakban a moratórium időtartamát és formáját tekintve is nagy egyéni különbségeket mutat, szemben azokkal a hagyományos kultúrákkal, ahol az átmenetet intézményesített keretek, azaz beavatási rítusok biztosítják. Ezért a hagyományos kultúrákban a felnőtté válás folyamata kevesebb konfliktussal jár, míg a modern társadalmak viszonylag sok lehetőséget kínálnak a fiatalnak az átmenet időszakában (utazás, külföldi tanulás vagy munkavállalás, bűnözés), és ez a sokféleség a szabadság hamis érzetét kelti (Péley 1994). Az archaikus társadalmakban és a természeti népeknél a serdülőkori beavatási rítusok arra szolgálnak,

hogy a fiatalok jó férfitársa és a törzs teljes jogú tagjává váljanak mind a kívülállók, mind a maguk szemében, kialakuljon bennük a tekintélytisztelő és a hűség, a kontinuitás érzése és olyan jövőkép, amely a hosszú, halálon túli életet is magába fog-

lalja. A beavatásnak azonban csak akkor van értelme, ha ez a titkos életbe való beavatást is jelenti [...] A beavatások konkrét kifejezése függ az adott társadalom struktúrájától és történetétől, ugyanakkor mindegyik beavatási rítus tartalmazza a rituális halálnak és a szent revelációjának élményét, mint egzisztenciális tapasztalatot. (Péley 1994: 429)

Az európai társadalmakban a beavatási rítusok a kereszténység megjelenésével átalakultak, bár bizonyos, a beavatásra jellemző mintázatok módosított formában továbbéltek, így a serdülőkori rítusokból például a beavatási próbák szerkezete egészen a 19. század végéig megmaradt,⁹ míg a halál és a feltámadás szimbolikája feledésbe merült. A modern társadalmakban azonban a szakrális szertartások és az avató ünnepek már nem rendelkeznek olyan mágikus erővel, amellyel a fiatalokat bátoríthatnák, megerősítenék. Számos személyiségpszichológus szerint azonban az emberekben mégis él a beavatás archetipikus szükséglete (Jung 1984, Stevens 1990, Henderson 1979).

A modern társadalmakban az intézményesített átmenet hiánya, illetve hiányos funkcionálása azt eredményezi, hogy a fiatalok egy része „kivonul” azaz olyan szubkultúrákat hoz létre, amelyeket a társadalom általában deviánsnak minősít. (Péley 1994: 458)

Rácz (1998a) szerint a szubkultúrába lépésnek két oka van, az individualizáció utáni vágy és a valahová tartozás igénye.

Az ősbanda tagjai között nagyon erős volt a kezdetekkor a csoporthoz tartozás igénye, de valójában nemcsak a kortárs csoporttól akartak elkülönülni viselkedésükkel, hanem a felnőtt társadalomtól is. Erre szolgál keretként a motorozás, minden olyan összetevőjével együtt, amelyekre már Willis (1978) is felhívta a figyelmet saját kutatásában. Bár egyes elemeknek nincsenek akkora jelentősége az ősbandában, mint Willisnél (zenei preferenciák, öltözködési stílus), mások azonban nagyon erőteljesen jelen vannak (férfiak közti barátság, halálhoz való viszony, a gépek szeretete, alkohol, nőkhöz való viszony, vakmerőség). Összességében, ha homologikus kapcsolatba lehetne is állítani ezeket az összetevőket az ősbandánál, akkor valójában nem egy társadalmi osztály ellenállása manifesztálódik itt a fennálló gazdasági-társadalmi renddel szemben, hanem sokkal inkább egy korcsoport szükségszerű konfliktusa érhető tetten, amelyben a motorosbanda a konfliktusra adott egyfajta válaszként értelmezhető.

⁹ Magyar avatási szokásokról a 19. századból vannak adatok. Például a mezőgazdaságból élők legényavatása a kocsmában zajlott, ahol a keresztapa és a jelölt áldomást ivott, ezzel kinyilatkozta az atyafiságot, majd a keresztapa bort öntött a jelölt fejére és pofon ütötte. A pásztoroknál a bojtárság feltétele pedig a báránylopás volt, amivel nemcsak a jelölt ügyességét, leleményességét vizsgálták, hanem azt is, hogy jó húst választott-e (Péley 1994).

4. ÖSSZEFOGLALÁS

Az általam bemutatott csoport a motoros életstílus egy sajátos megnyilvánulási formája. Az ősbanda, vagy RWP olyan zárt szubkultúra, amely kialakulásakor szorosan illeszkedik abba a vonulatba, amely a rendszerváltás után jelenik meg Magyarországon, és a magyarországi fiatalokat főként a különböző zenei stílusok mentén rendezi kortárs csoportokba. Mivel a rendszerváltás a társadalomszerkezet számos alapvető pillérét is átalakította, ezen belül is a társadalom alapegységét, a családot érintette leginkább hátrányosan, sokszor a kortárs csoportok vették át azokat az alapvető funkciókat, amelyek a család feladatai voltak korábban. Azaz, sok esetben jelentős részt vállaltak a serdülőök identifikációs folyamatában. Az ősbandában zajló események bemutatásakor igyekeztem hangsúlyt fektetni erre az identifikációs folyamatra, amelyet a motorosbanda sajátos szimbolikus térben képzelt el. Ez a szimbolikus tér pedig a saját értelmezésemben a premodern társadalmak beavatási rítusának szent élményét idézte fel. Azért kell hangsúlyoznom, hogy a saját értelmezésemről van szó, mivel az egyes rítusok (Halál-túra, temetés) összetevőinek megfeleltetése vagy párhuzamba állítása a valódi eseményekkel a bandatagok számára egyáltalán nem volt nyilvánvaló vagy tudatos. A beavatási rítus egyes elemei külön-külön, a mentális reprezentációk valamely formájában talán jelen voltak a bandatagok elméjében, de biztos, hogy nem képeztek koherens struktúrát. Valójában ugyanolyan strukturális homológiákról van szó, mint amelyekről Willis (1978) beszél, hiszen a motoros életstílus valamennyi eleme (motorok szeretete, rockzene, maszkulinitás, halálhoz való viszony, öltözködési stílus, varázslatos repülés), ha nem azzal az intenzitással, de jelen van az ősbandában is, ugyanakkor csak nagyon óvatosan nevezhetőek ezek a fiúk a társadalmi berendezkedés mágikus ellenállóinak. Az egyetlen halvány motívum, amely erre utalhat, az, hogy a kezdetekkor igyekeztek kivívni a többségi társadalom rosszszállását. Később azonban ez a szembenállás sokkal élesebben rajzolódik ki a másik helyi, formálisan is szervezett motoros csoporttal és a szélesebb motorostársadalommal való összehasonlítás során.

HIVATKOZÁSOK

- Becker, H. S. (1963) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Bennett, A. (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika*, 53: 127–143.
- Budur G. (2009) *A motorkerékpár története III.: Harmincötezer néző a Városligetben*. Elérhető: http://www.motorrevu.hu/beszamolo/a_motorkerepjar_tortenete_3_harmincotezer_nezo_a_varosligetben (Hozzáférés 2010. május 25.)

- Chaney, D. (1996) *Lifestyles*. London: Routledge.
- Cohen, A. K. (1955) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. New York: Free Press.
- Cohen, P. (1972) Subcultural Conflict and Working Class Community. *Working Papers in Cultural Studies*, 2: 5–51.
- Durkheim, É. (2003) *A vallási élet elemi formái*. Budapest: L'Harmattan.
- Eliade, M. (1999) *Misztikus születések*. Budapest: Európa.
- Erikson, E. H. (1991) *A fiatal Luther és más írások*. Budapest: Gondolat.
- Geertz, C. (1994) Sűrű leírás. In C. Geertz. *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Századvég, 170–199.
- Hall, S. és T. Jefferson szerk. ([1975] 1993) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge
- Hebdige, D. ([1975] 1993) The Meaning of Mod. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 87–98.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hebdige, D. (1995) A stílus, mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 17–18: 181–200.
- Henderson, J. L. (1979) *Thresholds of Initiation*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Hradil, S. (1993) Régi fogalmak és új struktúrák. In Andorka R., szerk. *Társadalmi rétegződés*. Budapest: Aula, 347–387.
- Jung, C. G. (1948) *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Budapest: Bibliotheca.
- Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika*, 53: 91–110.
- Laquist, N. (1978) Totems, Flight and Fetishes: Shamanic Elements in Biker Culture. *Popular Culture Association 17th Annual Meeting*, Montreal.
- Leach, E. (1976) *Culture and Communication: The Logic by which Symbols are Connected*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Péley B. (1994) Serdülőkori beavatási rítusok szerepe az identitásalakulásban. *Pszichológia*, 4: 429–471.
- Rác J. (1998a) A 80'-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In Rác J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák*. Budapest: Scientia Humana, 51–70.
- Rác J. (1998b) Ifjúsági marginalizáció, ifjúsági szubkultúrák. In Rác J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák*. Budapest: Scientia Humana, 131–168.
- Rác J. és Zétényi Z. (1998a) Koncertfotók. In Rác J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák*. Budapest: Scientia Humana, 27–40.
- Rác J. és Zétényi Z. (1998b) Rockkoncertek szimbolikája. In Rác J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák*. Budapest: Scientia Humana, 41–50.
- Schouten, J. W. és J. H. McAlexander (1995) Subcultures of Consumption: An Ethnography of the New Bikers. *Journal of Consumer Research*, 22: 43–60.

- Simányi L. (2005) Bevezetés a fogyasztói társadalom elméletébe. *Replika*, 51–52: 165–195.
- Thompson, W. E. (2009) Pseudo-Deviance and the „New Biker” Subculture: Hogs, Bogs, Leathers and Lattes. *Deviant Behavior*, 30(1): 89–114.
- van Gennep, A. (1960) *The Rites of Passages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Willis, P. (1978) *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Willis, P. (2000) *A skacok: Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra*. Budapest: Új Mandátum.

Bátorfy Attila

***Freee*: Egy szubkulturális sajtótermék és a magyarországi elektronikus zenei kultúra párhuzamos története**

Az elektronikus tánczenei kultúra magyarországi történetére a *Freee Magazin* 1995-ös indulásától kezdve nagyjából egy évtizeden keresztül gyakorolt hatást. Nehéz feltárni, hogy ez a hatás milyen mélységű és intenzitású volt, viszont a magazin egykori számait olvasva, illetve fórumbejegyzéseket vizsgálva talán nem tűnik merészségnek, ha azt állítjuk, egy időben nagyon fontos szerepet játszott a lap a partizók életében. A magazin nyomtatott formában 2009-ben végleg megszűnt.

A közösségi párbeszédnek napirendet kínáló médiatermékek vizsgálata sokban járulhat hozzá a (szub)kultúraelméletekhez és a kultúrtörténethez. Bár vannak példánk, hogy az ilyen irányú kutatói érdeklődés milyen hasznot hajthat az elmélet számára, mégis érdekes, hogy a hasonló tárgyú dolgozatok általában csak a történetírás számára hasznos következtetéseket és összefüggéseket tárják fel. Persze óvatosnak kell lennünk. Egy szubkulturális médiatermék kutatása nem lehet alapja egy komplett metaelmélet megalkotásának. De akkor mégis mire alkalmas?

Ha elfogadjuk, hogy egy ilyen médiatermék fontos a szubkulturális életmód, párbeszéd és orientáció alakításában, és ebből kiindulva próbálunk hozzálátni egy ilyen munkához, mindjárt szembesülünk a szubkultúraelméletek néhány alapvető kérdésével. Hogyan képes alakítani és módosítani egy ilyen médiatermék a közösség számára alapvető kulturális kódokat? Milyen módon és mértékben van hatással az ízlésre? Miképpen reagál a közösségen kívüli világra? Mennyiben képes beavatkozni a szubkultúrán belüli hierarchia alakulásába? És végül: hogyan tud egyensúlyozni a szubkulturális elvárások és a piac követelményei között?

A továbbiakban ezt próbálom bemutatni a *Freee Magazin* és a magyarországi elektronikus tánczenei kultúra párhuzamos történetén keresztül.

2. A (SZUB)KULTÚRÁK, A MÉDIA ÉS AZ ÍZLÉS

A szubkultúrák egyik jellemző tulajdonsága, hogy a tömegmédiában viszontlátott képükhöz mérve alakítják kulturális politikájuk jelentékeny részét.¹

¹ Néhány gondolat erejéig a szubkultúra fogalmáról. Az egyszerűség kedvéért használok a szubkultúra fogalmát, ráadásul a tárgyalt korszakról szóló munkák többsége is ezzel a fogalommal operál, vagy a cserébe felkínált más fogalmat bevetve (szcéna, poszt-szubkultúrák, neo-

Stanley Cohen a hatvanas évek modjainak és rockereinek médiareprezentációját vizsgálva jutott el a morális pánik elméletének kidolgozásához. Cohen nagyon fontos megállapításokat tett arról, hogy a média milyen torzításokon és nagyításokon keresztül képes „megteremteni” a szubkulturákat. Vizsgálata azonban egyoldalúnak bizonyult, mivel a szubkulturális reakciókat nem vette számba, így a média és a szubkulturák viszonyrendszeréről csak keveset tudhatunk meg (Cohen [1972] 2000). A Birminghami Kortárs Kultúrakutató Központ (Center for Contemporary Cultural Studies – a továbbiakban CCCS) munkássága jelentős részben bővítette a médiakutatás tudástárát. Ennek ellenére a CCCS szubkulturakutatói a médiaelmélet tanulságait mégsem építették be szervesen munkáikba. Akárcsak a *Resistance Through Rituals* programadó szerzői, úgy Dick Hebdige is úgy tekintett a médiára, mint a kultúripar egy olyan eszközére, amely segít az uralkodó tömegkultúrának hasznosítani mindazt, ami a szerintük „hamisítatlan” szubkulturákból piacosítható (Jefferson et al. 1976; Hebdige [1979] 1995).

Nem sokkal a CCCS „nagy korszaka” után szinte egy időben jelent meg két olyan történelmi munka, amelyek azt vizsgálták, hogy bizonyos sajtótermékek milyen módon járulhatnak hozzá a csoportidentitás és attitűdök kialakulásához. Mindketten az addig elhanyagolt közösségi *media*használatból vontak le fontos következtetéseket az uralkodó elit és az azzal szembehelyezkedő népi-nemzeti csoportok viszonyára vonatkozóan.

Robert Darnton amerikai történész a francia forradalom „irodalmi undergroundját” vizsgálta. Arra az álláspontra jutott, hogy a 18. századi kanonizált francia elitszerzők és filozófusok műveinek nem volt akkora hatása a forradalom ideológiájának kialakulására, ahogy azt korábban állították, mert a nép nem is ismerte őket. Ezzel szemben az elit nyilvánosságából kirekesztett „kis” szerzők radikális szamizdat kiadványainak óriási földalatti keletje és véleményformáló szerepe volt, az olvasók pedig pamfleteken, röpiratokon, pornográf kisregényeken keresztül alakították ki saját kritikus dühüket az uralkodó arisztokráciával és klérussal szemben. Darnton ezzel a munkájával ráirányította a figyelmet az addig kevésbé fontosnak tartott könyvek és sajtótermékek történelmi fontosságára (Darnton 1982).

Benedict Anderson az *Elképzelt közösségek* című könyvében foglalja össze a nacionalizmus kialakulásáról és természetéről alkotott nézeteit. Az elképzelt közösség fogalma számára azt jelenti, hogy egy közösség tagjait nem a személyes ismertség, a mindennapi találkozás, hanem a közös érdeklődés és identitás tartja össze. Ez az identitás folyamatos, írásbeli kommunikáción keresztül

törzsek, zsánerekultúrák) konkurál. Ennek a vitának kiváló összefoglalását lásd Kacsuknál (2005b). Kacsuk egy esettanulmánya kapcsán (2005a) önmagát posztstrukturalistának vallja, és én is döntőnek tartom a Thornton (1996), Muggleton (2000, vö. Kacsuk 2005b:104–106) és újabban Hesmondhalgh ([1997] 2005, 2005) által bemutatott szimbolikus strukturális különbségek meglétét, valamint a Hesmondhalgh által felvetett zsánerekultúrák is használható fogalom lehetne (Kacsuk 2005a; Blackman 2005; Hesmondhalgh 2005; Bennett 2005; Shildrick–McDonald 2006).

alakul ki, aminek a saját és közös média ad teret. Anderson úgy látta, hogy a 19. század nemzetállamainak megszületése a nemzeti nyelven írt, és az idegen/illegitim hatalommal szembehelyezkedő sajtótermékek identitásteremtő erejének is köszönhető, és a szükséges behelyettesítéseket megtéve tanulmányunk szempontjából ez alapvető fontosságú megállapítás (Anderson [1983] 2006).

A két nevezetes tanulmány mellett a nyolcvanas évek végére a médiakutatás túllépett Stuart Hall kódolás/dekódolás, inkorporáció/ellenállás paradigmáján, és az utána érkező kutatógeneráció már a speciális kulturális közösségek média-fogyasztására és termelésére koncentrált. Nem meglepő módon éppen a nagy médiavállalatok piackutatási tapasztalataira is építve előtérbe kerültek a rajongói kultúrák elemzése, a különböző magazinajtók és műsörtípusok termelésének és fogyasztási szokásainak feltérképezése. Az ezek alapján nyert tapasztalatokra építve több kultúrakutatási irány is elágazott, melyek közül a Star Trek-rajongókról, a női magazinok olvasóiról vagy éppen a fanzine-kultúráról írt dolgozatok jelenthetik az igazodási pontokat. A szubkultúrák, a média és a piac bonyolult kapcsolatára vonatkozóan máig legfontosabb megállapításokat azonban Sarah Thornton tette, ezért a *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* című sokat idézett könyvében foglaltakat érdemes kiemelten tárgyalni.

Thornton külön fejezetben foglalkozik azzal, hogy a kilencvenes évek eleji brit acid-house kultúrára milyen hatással volt a médiakörnyezet. Bár nem elsőként veti fel, hogy a médiakörnyezet nem homogén (abban az értelemben, hogy a tömegmédián kívül nincs más), mégis a korábbi (szub)kultúrakutatási irányokkal szembehelyezkedve elveti a mindenható tömegmédiáról és piaci kizsákmányolásról alkotott elméleteket. Ehelyett egy olyan médiakörnyezet képét vázolja, amelyben a tömegmédia, az általa niche médiának nevezett szegmens, valamint a mikromédia egyaránt fontos szerepet játszanak a szubkulturális gondolkodás és identitás szempontjából.² A média ilyen szegmentálása azt jelenti, hogy az nem csupán a reprezentáció helye, hanem az adott szubkultúra jelentésalakulásának eszköze is. A Thornton által feltárt jelentésalakulási mechanizmus nem egyirányú, nem az információk a mikromédiából a tömegmédiába való felszivárgását mutatja, hanem ellenkezőleg. Ezek a szegmensek egymásra épülnek, egymás információira felelnek, közösen alakítják a szubkultúrát, valamint éppen a piac és a média differenciált logikái és aktuálisai szerint születnek meg.

Ez abban a tekintetben is fontos megállapítás, hogy a szubkultúra tagjai pontosan ellenkezőleg vélekednek, a médiával és a piaccal kapcsolatos nézeteik többnyire megfelelnek a CCCS által megalkotott média- és piacképnek. Kutatása során Thornton arra jutott, hogy a szubkultúrák tagjai sokkal negatívabban nyilatkoztak a médiáról és a piacról, mint amennyire a tények isme-

² Thornton meghatározásában: tömegmédia az országos kereskedelmi és közszolgálati rádiók és televíziók, az országos minőségi és bulvár napilapok, niche média a speciális magazinok, közösségi rádiók, internetes portálok, mikromédia pedig az e-mail listák, a mobilkommunikáció, a flyerek, a kalózárádiók és a fanzine-ek (Thornton 1996: 116–162).

retében nyilatkozniuk kellett volna. A szubkultúrák tagjai a saját közösségükben történt negatív változásokért a médiát és a piacot tették felelőssé, úgy hitték, hogy a kultúrájuk materiális és szimbolikus megnyilatkozásai iránt érdeklődő popkultúra szándéka ezen értékek kisajátítása és áruvá tétele. A szubkulturális jelek és jelentések tömegmédiá általi reprezentációját és értelmezését a brit partikultúra szereplői háborúként értelmezték, ennek a kései „szemiotikai gerillaharcnak” (Umberto Eco-t idézi Hebdige 1979: 105) terepe pedig éppen ez a szegmentált média volt (Thornton 1996).

Érdekes, hogy szubkulturális vonatkozásban az ízlés és a hitelesség kérdése csak Sarah Thorntonnál bukkan fel markánsan újra, holott már Howard S. Becker kívülálló tánc- és jazz-zenészei is a „zenéhez nem értő” „kockafejűekről” beszéltek (Becker [1963] 1997; Kacsuk 2005b). A tömegkultúra-kritikusok Ortega y Gasset-től Oswald Spengleren keresztül Adornón át Raymond Williamsig az ízlés és a magaskultúra erózióját vizionálták, és ennek okát a kultúra tömegesedésében és piacosodásában látták. Már Herbert J. Gans is felvetette, hogy ezek a szólamok leginkább abból a félelemből táplálkoztak, hogy az értelmiség a kulturális hierarchia és kánon alakításában betöltött vezető szerepét ingatagnak érezte (Gans [1974] 2002). Pierre Bourdieu ennél tovább ment, és azt állította, hogy az értelmiség által birtokolt kulturális tőke nem csupán a kirekesztés egy hatékony eszköze, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelésének záloga is (Bourdieu 1984). Az acid-house szubkultúra tagjainak média- és piacellenes stratégiai eszköztárában Thornton a magaskultúra elitista képviselőinek visszhangját vélte felfedezni.

A Thornton által szubkulturális tőkének nevezett szimbolikus javak (szleng, lemezgyűjtemény, lexikális ismeret) folyamatos termelése és felhalmozása, a titkolózás (fehér címkés, ún. *white label* lemezek, meghívás alapján működő levelezőlisták), a producerek, DJ-k folyamatosan változó nevei, valamint az elektronikus zenei irányzatok és stílusok gyakran változó elnevezései mind arra szolgáltak (McLeod 2001), hogy az új követők, valamint a popkultúra számára nehezebben legyenek reprodukálhatóak a szubkultúra tartalmi és stílári elemei. A partikultúra szereplőit és rajongóit Thornton ez alapján hasonlítja az elitista *connoisseur*ökhöz, akik számára az eligazodás, a rendvágás, az ítélet és a különbségtétel képessége állandó hitelességet termel (Thornton 1996: 11).

3. AZ ALTERNATÍV ZENEI MÉDIA, A KÖZÖNSÉG ÉS A PIAC

A punkokkal együtt fénykorát élő (zenei) fanzine-kultúra soha nem volt képes a Stephen Duncombe által virtuális nomádoknak nevezett közönséget egységbe tömöríteni (Duncombe 1997). A sokszor kézzel barkácsolt fanzine-ek termelése az olcsó előállítási költségeknek köszönhetően sok önjelölt újságíró, kritikust és amatőr fotóst vonzott, viszont sokszorosításuk és terjesztésük pénzügyi okok miatt legtöbbször akadályokba ütközött. Mivel a fanzine-ideológia a punkhoz hasonlóan a piaccal és a tömegmédiával szembehelyezkedő „független kultúra” ideológiájának táptalajából nőtt ki, ezért még a viszonylag na-

gyobb olvasóközönséggel rendelkező zinek piaccal való egyezkedése is teljes hitelvesztéssel járhatott volna a rajongók szemében. Azok a fanzine-ek viszont, melyek a szektás dogmatika helyett inkább a tömegmédiá mellett alternatívaként pozicionálták magukat, bizonyos mértékig engedtek a piac logikájának, és független kiadók hirdetéseiből tartották fent magukat. Ugyanakkor a piacon való megjelenést már ők sem vállalták.

A fanzine-írók és az esetlegesen körjük csoportosuló rajongótábor között hamar jelentkeztek az első problémák. Phil Stoneman a fanzine-ekről írt diszsertációjában (2001) megjegyzi, hogy a szerzők arról panaszkodtak, hogy közönségük csak a már jól ismert témákról és együttesekről akart olvasni, az olvasók pedig gyorsan elpártoltak attól a fanzine-től, amely a szerzők személyes zenei ízlését helyezte előtérbe. Stoneman emellett azt is megállapítja, hogy a legtöbb fanzine valójában igazodni próbált a piacon szereplő zenei szaklapok stílusához és formájához, csupán tartalmukban foglalkoztak olyan együttesekkel és zenékkal, amelyek a mainstreamből kimaradtak (Stoneman 2001).

A fanzine-kultúra a nyolcvanas évek végén azzal szembesült, hogy a kis példányszámban, rendszertelenül megjelenő, viszonylag rossz minőségű és rengeteg fanzine helyett egy jóval differenciáltabb igényeket kielégítő, kiszámítható időközönként megjelenő, eladási helyeken is beszerezhető professzionális lapokra van szükség.

Az alternatív nyomtatott zenei sajtó a kilencvenes években érte el népszerűségének tetőfokát. Nemcsak nemzetközi szinten, de Magyarországon is ebben az évtizedben volt a legtöbb nyomtatott zenei sajtóorgánus. Ma már világosan kimutatható, hogy a nyomtatott zenei sajtó jelentőségének csökkenését az internetnek köszönhette. Ehhez a magyar piacon az is hozzájárult, hogy a nyomtatott zenei sajtó képtelen volt az interneten a közönsége igényeinek megfelelő online stratégiát kialakítani. A tulajdonosok csak kevés pénzt áldoztak az online fejlesztésekre, amikor pedig valamilyen lépés megtörtént, akkorra az online trendek már továbbhaladtak. Ez persze nem magyarországi sajátosság, mindenesetre elmondható, hogy ma már egy-két kivételtől eltekintve mind külföldön, mind Magyarországon blogokból kinőtt zenei hír- és kritikai oldalak jelentik a releváns igazodási pontot, és nem a nyomtatott zenei magazinok online mutációi. Elmondható tehát, hogy nyomtatott formában a zenei sajtó egyre életképtelenebbnek tűnik, Magyarországon pedig a *Free Magazine* megszűnésével jelenleg nincs olyan nyomtatott sajtótermék, amely a több tízezer főre tehető partizó populációt kiszolgálná. A *Free Magazine* egykor húszezrest is elérő olvasóköre fokozatosan eltűnt az interneten, holott az elektronikus zene iránti igény talán soha nem volt akkora Magyarországon, mint ma.

A *Free Magazine* közönségének fokozatos eltűnése és a magyar elektronikus zenei kultúrában betöltött szerepének elvesztése azonban nem csupán az internetpenetráció növekedésének volt betudható. A továbbiakban a *Free* történetén keresztül olyan példákat fogunk látni, amelyek a szubkulturális érzékenységet jól illusztrálják, valamint segíthetnek megérteni a szubkulturális változások és reakciók okait és tulajdonságait.

4. A KEZDETEK

A magyar elektronikus (tánc)zenei kultúra kezdete egyszerre két irányból közelíthető meg. Az egyik elbeszélés a nyolcvanas évek végi underground értelmiség újjító szerepét hangsúlyozza, a másik pedig a diszkó DJ-k fokozatos trendkövető lemezparkcseréjét. Ez a kettősség nyomon követhető volt a bennfentes „haladó-kullogó” viták során, de sokáig a *Freee* szerkesztőségének összetételén is látható volt. Mindenesetre a magazin már 1996 végén szükségét érezte egyfajta kollektív emlékezet életben tartásának, az általuk összeállított szelektív történelmi eseménysor viszont sok sértődést vont maga után (1996/december). Itt máris szembetalálkozunk egy alapvető reprezentációs kérdéssel: a mai napig megjelent tanulmányok és antropológiai terepmunkák szinte mindegyike egyoldalúan a valós idejű undergroundnak tartott elektronikus zenei kultúrával foglalkozott (Fejér [1997] 2000; Horkai 1999; Kömlödi és Pánczél 2001; Rácz és Geresdi 2001; Angyalosy 2002; Kertész 2003). Ezzel szemben viszont érdemes észben tartani azt az érvelést is, miszerint a magyar elektronikus (tánc)zenei kultúra épülése és népszerűsége sokkal inkább a mindenkor top DJ-k szerepének, és az őket foglalkoztató rádióadóknak, kiadóknak tulajdonítható. Logikusabbnak is tűnik úgy számolni az elektronikus zenék rajongóival, mint akiket a popkultúrában megjelenő elektronikus zenék, valamint a sztár DJ-k vonzottak a partikultúra irányába.

A *Freee Magazin* akkor kapcsolódott be a magyar elektronikus zene történetébe, amikor a Tilos Rádió már négy éve létezett, megjelent az első hazai techno-trance album, a Liquid Limbs 1994-es *Transparent Hole* albuma, elindult néhány kereskedelmi rádiós műsor, megnyitott az Underground Records a Király utcában, tízezer partizó részvételével megtartották az első Rave Olimpiát, és elindult a Top TV *Dee-Zone* című techno-dance műsora Pánczél Gábor vezetésével. A lap ötlete 1995 júliusában kezdett körvonalazódni Bugyik Imre (DJ Budai) tulajdonos és Gazsi Tilla fejében. Céljuk egy külföldi technomazinokhoz hasonló orgánus létrehozása volt, ami „szakítani kívánt a pop-rock hazai egyeduralmával a médiapiacra” (*Freee* 1998, november). Az átlagos magyar fiatal számára drága ruhaboltokban,³ lemezboltokban, szórakozóhelyeken beszerezhető első ingyenes, 20 oldalas *Freee* pár száz⁴ példányát három nap alatt elkaptokták. Az első számok a korszak technoesztétikájának megfelelően harsányak voltak, tördelésük a punk-fanzine-eket idézte, több helyütt olvashatatlanok voltak, sok volt bennük a bántó helyesírási hiba, koncepció pedig alig volt felfedezhető bennük.

Ennek ellenére a *Freee* sikersztoriként indult, hiszen 1996 augusztusában országsherte 8000 példányban terjesztették 36 oldalon.⁵ A tartalomban he-

³ A főszerkesztő személyes közlése. Sajnos a „hol”-ra nincsenek információim.

⁴ Egy, a *Freee*-ben megjelent cikk szerint pár ezer példány (*Freee* 1998/november). A főszerkesztő által közölt adatot reálisabbnak tartom.

⁵ Ez az adat a *Freee* 1998/novemberi számában szerepel.

lyet kaptak a kultúrával kapcsolatos alapfogalmak tisztázásai, az elektronikus zene műfajait bemutató sorozatok, életmóddal, droghasználattal foglalkozó írások, valamint az ízlést rendkívüli módon befolyásoló DJ-toplisták. Ezzel egy időben a magyar tömegsajtó elkezdett komolyabban foglalkozni a partik és klubok világával, érdeklődésük fókuszában pedig a drogfogyasztás állt. Noha a hazai elektronikus zenei színtér reakcióként megszervezte a „No Droq, Only House Music” partisorozatot, a lapban kevés szó esett erről a problémáról.

1997-ben a magazin minősége jelentősen javult, a tördelés átláthatóvá vált, rögzült a rovatok helye. A kép-szöveg arány 50-50 százalékos volt, míg a reklámok a lap 25-30 százalékát tették ki. A lap munkatársainak hátországa meglehetősen vegyes volt. Akadt köztük lemezlovas, zenész, partiszervező, diplomás bölcész és mérnök, stúdiószakember is, esetleg egy személyben ezek valamilyen kombinációja. Pánczél Gáborral erősödött a kritikai attitűd, amit akkor még csak lemezajánlóiban (*Plastik Tips*), illetve az olvasói levelekre adott válaszaiban lehetett tetten érni. A DJ-interjúkban (*Shine* rovat) egyre többen tértek ki a hazai elektronikus zenei kultúra széthúzására. Ebben az évben a magyar média országos méretű offenzívába kezdett a techno-drog kérdést illetően (vö. Bátorfy 2007), a *Freee* viszont az egy, külsős Simó György-cikken kívül (1997/január: „Diszkózsurnaliszták”) nem foglalkozott különösebben a helyzettel. Sokkal inkább a felmutatható látványos sikerekkel. 1997 a techno-house kiadványok éve volt a hazai zenepiacon (*Dee-Zone Traxx*, DJ Budai: *Techno House Classics of '93-'96*), a magazint pedig elsősorban az érdekelte, hogy az eladási mutatók ellenére a kereskedelmi rádióadók miért nem játszottak több és *jobb* elektronikus zenét.

A külsős kritikákban már a kezdetektől felmerült a belterjesség, a szektásodás kérdése, amire a lap azzal reagált, hogy kizárólag azokkal a szereplőkkel foglalkozik, akik a hazai elektronikus zenei kultúra építésében aktívan részt vesznek. Az erős szubkulturális öntudatra talán az a legjobb példa, hogy az olvasók kérésére 1997-ben nagyon hamar megszüntették a *Dancefloor* rovatot. Erről az időszakról elmondható, hogy elsősorban az újdonság, az exkluzivitás, illetve ezekből adódóan a haladónak titulálható elektronikus zenei irányzatok együttesen egyre több fiatal tudtak megnyerni a kultúra és a magazin számára. Mindezt úgy, hogy a lap véleményeket alig közölt.

5. A SIKEREK ÉVEI

Az olvasói memoárokban a '98-ig tartó időszak még mitikus genezisztörténet formájában is csak elvétve szerepel. Ezzel szemben a nagyjából 2002-ig datált érárt egyöntetűen a *Freee* fénykoraként szokás leírni, és ehhez az időszakhoz a legtöbben Pánczél Gábor nevét rendelik, aki 1998 októberében lett a magazin főszerkesztője. A *Freee* ekkor olyan szimbólumként jelenik meg olvasói körökben, mint az elektronikus zene enciklopédiája, lexikon, mentsvár, sarokkő, megvilágosodás, iránytű vagy éppen kultúrpolitikai *folyóirat*.

Ha csak a szemmel látható változásokat vesszük figyelembe, kétségtelenül óriási fejlődésen ment keresztül a lap. Gerinckötést és vízálló borítót kapott, az átlagos oldalszám 2002-re stabilan 100 oldalra ért el, összevont december-januári számoknál 132-t. Ezért a kézzelfogható fejlődésért komoly ellenértéket kellett fizetni. A lap ára három év alatt 347 forintról 995 forintra emelkedett, ezért cserébe viszont egy céddel is gazdagodott az olvasó. Pánczél kezdeti tevékenysége alatt a reklámok néha elérték a 40 százalékot is, a kép-szöveg arány stagnált, viszont 2000-ben a reklámok visszaszorultak 30 százalék alá, és a betűméret drasztikus csökkentésével a közölt információ mennyisége a kép-szöveg megmaradó 50-50 százalékos aránya ellenére jelentősen megnőtt. A tartalom ennek köszönhetően kibővült, egyre nagyobb teret kaptak Kömlődi Ferenc tudományosnak mondható cikkei, a *Freee* honlapján folytatott fórum-eszmecserekből válogatott *Elektronikus Agóra* rovattal pedig az olvasók is hangsúlyosabb szerephez jutottak. Néhány rendszeres fórumozó később a *Freee* munkatársa lett. A lemezkritikák több oldalra tettek ki, és a partibeszmélőknak is nagyobb hely jutott. Ezek a tények viszont önmagukban még kevesek lennének ahhoz, hogy a Pánczél-éra legendaként szerepeljen a kollektív emlékezetben. Pánczél nem csupán a szövegek stilisztikai átfésülését tette alapkövetelménnyé, hanem például Pritz Péter vagy Simon Bence személyében két kiváló zurnalisztát is foglalkoztatott. Az interjúk közül különösen azok emlékeztetnek, amelyek túllépték a klisékérdések határait, illetve az alanyok is szabadon engedték magukat, ha a zeneipart, a kultúripart vagy a szakmát lehetett kritizálni (*Anima Sound System* 1999 május, *Mixmaster Morris* 1999 augusztus, *Naga* 1999 november, *Széll László* 2000 szeptember, *Hortobágyi László* 2001 április). Ezekhez társult Pánczélnek az OSZK (Országos Szórákozttatózenei Központ) DJ-vizsga ostoba mivoltát firtató cikke (1998 október), a magyar média ugarszemléletét tárgyaló esszéje (1999 január, *Rádióhelyzet Mo.-n*), a pénzhajhász betolakodók árulkodó jegyeit felsoroló írása (*A kullogó*), vagy a Kömlődivel közösen jegyzett, a technológiaellenes szemléletet bemutató rövid tanulmánya (*Neoludditák*). Ezek olyan publicisztikák voltak, amelyekről később heteken keresztül lehetett beszélni, amelyeket oda lehetett dörgölni a technoellenes osztálytársak, kollégák orra alá, esetleg különböző fórumokon tovább vitatni. Ugyanakkor ezek a cikkek egyben a külvilág szubkulturális percepciói is voltak, és megfigyelhető, hogy ugyanazokat a témákat dolgozták fel, amelyeket Thornton is kiemelt, tehát a valótlannal megkonstruált mainstream popipart, a homogén, buta többség lemaradását vagy a rettegett felhígulást, mint a közösség tagjainak fejében létező negatív toposzokat. Pánczél több nyilatkozatából is kiderül, hogy a *proletarizáció* folyamatától, vagyis az általuk megtermelt kulturális vagyon kiárusításától tartott leginkább. Mindezek mellett lesújtó véleménnyel volt a hazai elektronikus zenei közeg belülgyeit illetően is. A külvilág értékelésekor a *Freee* szerzői és az olvasóközönség egységesen voltak képesek fellépni. A kultúra belső kérdései terén viszont már korántsem volt ilyen egyetértés.

Mivel a zenei sajtó szerzői általában a kulturális hierarchia csúcsára pozicionálják magukat, ezért kimondatlanul is felhatalmazást éreznek arra, hogy személyes preferenciáikat ráerőltessék olvasóikra (Stoneman 2001; Tófalvy 2009), és egy őszinte újságíró talán bevallaná, hogy rendelkezik is ilyen kultúrmissziós szerepvággal (vö. *Free* 2004 április *Kerekasztal – Elektronikus zenei újságírás*; Tófalvy 2009). A klubkultúra műfajok és alirányzatok szerinti széttöredezése bőven elég volt ahhoz, hogy az esztétikai minőség, az értékeség, a hitelesség kérdéskörében szerzők és rajongók hónapról hónapra túllicitálják egymást és saját magukat is. Ez a probléma csak egy olyan kulturális közegben érthető meg, ahol a stílusok, az újdonság, a haladó szemlélet, a komplexitás, a minőség megítélésének képessége mindig is központi szerepet töltött be a szubkulturális tőke birtoklásáért folytatott látható vagy láthatatlan harcban (Thornton 1996; McLeod 2001). DJ Sterbinszky vagy DJ Junior⁶ magyar viszonylatban figyelemre méltó sikereit egyre kevésbé szívelték a szubkultúra tagjai. Mivel a *Free* gyakran közölt róluk cikkeket, és a reklámok túlnyomó részét is a sztárokká váló DJ-k szállították, ezért sok olvasó a magazin kiadását látta a folyamatok mögött. Az Ultrahang többek közt kortárs elektronikával is foglalkozó értelmiségi webzine portálján 2000-ben nyitották meg a *Free Magazin* topicot, ahol többnyire éles kritikák voltak olvashatók.⁷ Ezekből a hozzászólásokból az derült ki, hogy a kritikusok számára már nem a *Bravo Magazin*, hanem a *Free* volt a mainstream diszko szinonimája, és olyan önreflexió nélküli megállapításokat tettek a lapról, amelyek nem voltak igazak. Ilyen volt például, hogy „a lap 80%-a reklám”, hogy „a zenei tartalom 100%-os biztonsággal sorolható a trance skatulyába”, vagy hogy „nyelvi és képi dramaturgiájában gyermekes, félig hollywoodi, félig keletnémet ízű mocsok”. Több komment a *Free* munkásságának tudta be a honi elektronikus zene siralmas állapotát, valamint olvashatunk egy visszaemlékezést a *Free* beszennyezetlen, arkadikus múltjáról, arról a múlttól, amikor a Dancefloor rovatban a Hip-Hop Boys, Császár Előd vagy a Kozmix sűrűn látott vendég volt.⁸ Az ebben az időszakban született antropológiai tanulmányok különösen jól dokumentálják a magukat undergroundként meghatározó, elsősorban drum&bass és goa közösségek negatív véleményét a számukra hitelt vesztett „house” és „techno” irányzatokról (Horkai 1999; Rácz és Geresdi 2001; Angyalosy 2002; vö. Bátorfy 2007). A magazint ért támadások azonban inkább egy szűk, de annál hangosabb réteg véleménye volt, és nem az olvasók általános vélekedése.

A Pánczél-éra reklámbevételeinek túlnyomó részét a top DJ-k, a rendezvények, a kereskedelmi rádióadók és a lemezkiadók hirdetései tették ki. A Pánczél

⁶ Ebben az időben a legnépszerűbb és legfogyaszthatóbb elektronikus tánczenét játszó DJ-k.

⁷ http://ub.hu/forum_lista.php?o=1&tid=26 Utolsó bejegyzés 2005. november 17. (Hozzáférés 2010. február 20.)

⁸ A kilencvenes évek közepén rendkívül népszerű dancefloor és slágertechno formációk.

által megszabott szerkesztői stratégia a kritikai attitűdnek szabad utat adott, és ez sokszor került összeütközésbe a hirdetői és tulajdonosi érdekekkel. Egyfelől bármilyen negatív kritika a hirdető top DJ-ről, partiról, kiadványról a pénzek kivonásával fenyegetett. Másfelől azt is kénytelen volt belátni Pánczél, hogy az olvasóközönség nagyobb része mégsem feltétlenül az „értelmiségi néhez szerzők” miatt veszi meg a lapot, hanem éppen a sztárok és a legdivatosabb irányzatok miatt.⁹ Az elektronikus zenei kultúra akkori presztízsét nézve látható, hogy az addig ostromozott rádióadók, lemezkiadók hozzáállása megfordult, a magyar elektronika nemzetközi ázsioja csúcspontja felé tartott, a droghisztéria lecsengett. A borzasztó külvilágról szóló kommunikáció árnyékbokszsá vált, a belső tisztogató akciók pedig csak problémákat szültek. 2001 májusában Pánczél lemondott a főszerkesztői posztról, és többé nem publikált a *Freee*-ben. Pánczél saját *Re:creation* vállalkozásának honlapján azt állította, hogy az újság koncepcióját és cégvezetési stratégiáját már nem tudta összeegyeztetni a lap-tulajdonossal, vagyis DJ Budaival. Szerinte leköszönése után az eladási mutatók jelentős esésnek indultak, a magazin minőségi és tartalmi mélyrepülésbe kezdett, és néhány éven belül a cirkuláció az ötödére esett vissza.¹⁰ A honlap szintén állította, hogy a tulajdonos „sztálini módszerekkel” igyekezett eltüntetni múltját a lapnál, az utána érdeklődő fórumozókat pedig letiltatta a *Freee* honlapjáról.¹¹

Az olvasók által nagyra értékelt kritikai szemlélet okozta havi izgalom fokozatos eltűnését a jelentős részük viszont úgy is értékelhette, hogy a magazin egyszerűen unalmassá vált. Másrészt az elektronikus zenei kultúra irányzatainak szétrobbanását a lap már véges határai miatt sem tudta tovább követni. Kömlődi Ferenc szerint a magyar elektronikus zenei kultúra szektásodása

⁹ Rónai András, a *Quart.hu* jelenlegi szerkesztője az Ultrahang fórumán a következőket írta: „beszéltem néhányszor a Pánczél Gáborral, és meglehetősen furcsa ember. Igazából eléggé lenézi az olvasóközönségét, tökéletesen tisztában van azzal, hogy a *Freee* 3/4 része töltelék (lásd alulöltözött táncoló macák képei több oldalon keresztül), de beleteszi, mert hogy a közönség meg olyan butus, hogy ez kell neki, és a képnézegetésről azt hiszi, hogy újságolvasás. Mondjuk jó kérdés, hogy ezek után miért csinál újságot, és nem hiszem, hogy egyszerűen a »pénzéért« volna a válasz. Talán valamilyen népnevelői attitűd van benne, csak belefáradt, hogy az istenadta nép meg csak minimális mértékben hajlandó nevelődni.” http://www.ultrahang.hu/forum_lista.php?tid=26&o=30 (Hozzáférés 2010. február 20.)

¹⁰ Ha ez igaz, akkor az adatok ismeretében a lapot csak egy nagyon is elhivatott gárda készíthette tovább.

¹¹ www.recreation.hu/index.html (Hozzáférés 2009. szeptember 12.) A főszerkesztő állítása szerint soha nem tiltottak le senkit amiatt, mert Pánczél iránt érdeklődött, ellenben olyan üzeneteket töröltek, amelyek alpári módon szidalmaztak, illetve a „Csak akkor vagyok hajlandó venni a *Freee*-t, ha Pánczél visszajön” jellegű szövegeket is eltüntették, mert a szerkesztőket, és az új főszerkesztőket (Dégen Imre, majd Major Ádám) bántotta.

2000–2001 körül kezdődött el (2004). Ha a másfajta zenék rajongói iránt érzett ellenszenvet nem is tekintjük adottnak, az egy irányzatnál való lehorgonyzás miatt a lap nagy része érdektelen információhalmazzá válhatott az olvasók számára. Zenei tartalmának „minőségében” azonban, a kritikusok véleménye ellenére, én nem találtam lényeges változást.

A Pánczél-korszak vitathatatlan sikere mögött nem árt rámutatni arra, hogy az elektronikus tánczenei kultúra itthon is valóban tömegmozgalommá növekedett, így a kultúra híreire, történéseire életciklusából fakadóan is óriási volt a kereslet. Nem utolsósorban a szerzőknek az aktuális kultúr- és drogpolitika bőven szolgáltatott muníciót, amely minden hónapban folyamatosan ébren tudta tartani az érdeklődést és beszédtemát adhatott az olvasóknak.

6. ÚJ UTAK KERESÉSE

A *Free* által bemutatott zenei spektrum soha nem volt és nem is lehetett egységes, tendenciák viszont jól nyomon követhetők. A globális repertoár elsősorban mindig is a brit zenei sajtó aktuális hullámai szerint alakult, hiszen a decentralizáltak hitt elektronikus zenei kultúra szálai ekkor Londonban futottak össze. A *Free* legtöbbször a brit sajtóra (*Mixmag*, *NME*, *DJ Mag*, *Knowledge* stb.) hivatkozott, elvétve a franciára (*Coda*) és az amerikaiakra (*Urb*), németre azonban csak a legritkább esetekben, noha a Magyarországra látogató német és osztrák lemezlovasok száma és népszerűsége mindig is nagy volt. Ez nem csupán a hírekben mutatkozott meg, hanem például a címlapokon szereplő DJ-k, producerek, a választott témák, az irányzatok reprezentációjának tekintetében is. Az olvasók folyamatos kivonulását a fentebb említett tényezők mellett okozhatta az állandóan jelentkező konkurencia is, amely lényegesen olcsóbb hozzáférhetősége, specializálódottabb tartalma, esetleg lokálpatriotizmusa miatt vonhatott el olvasókat (*Check Magazin*, *From*, *Electronic Beats*). 2002-ben a globális partikultúra csúcspontja elérte Magyarországot is. A külföldi sztár DJ-k egymást érték, a bevásárlóközpontok, divatbutikok hangszóróiból trance és progresszív house szólt, néhány országosan is fogható kereskedelmi rádióadóban az elektronikus tánczene aránya látványosan megnőtt, pár nagy kiadónak sikerült leszerződtenie a top lemezlovasokat, a slágerekre specializálódott diszkók kivételével szinte minden klubban az elektronikus zene valamelyik válfaját játszották.

Egy szubkulturalista számára ennél kiábrándítóbb helyzet azonban nincs is. A folyamatok csúcspontján a legnagyobb részkulturális közösséget a *proggiefanek* (a progresszív house rajongói) alkották. A csalóka látszat azt mutathatja, hogy ezek a fiatalok többségükben jó anyagi körülményekkel rendelkező, igényes öltözködésű, trendsetter huszonévesek voltak, akik a beszámolók szerint a legexkluzívabb és legdrágább klubokba jártak, és nagyon makacs, elitista öntudattal bírtak kultúrájuk felsőbbrendűségét illetően. Azok, akik számára ez

a fajta hipness és VIP-érzés megfizethetetlen vágy vagy visszataszító jelenség volt, az individuális zenefogyasztásba menekültek, esetleg más, kisebb és olcsóbbnak hitt színterek felé vették az irányt. Ez utóbbiak szintén bejelentették az igényt a leghitelesebb, leghaladóbb, legigazabb elektronikus zenei rajongók státuszára, ugyanakkor a drum&bass, a nujazz, a breakbeat vagy a goa közösségek előfordulási helyük miatt (belvárosi romkocsmák, átalakított raktárépületek, erdők, squatt partik, kisközösségi rádiók) felruházhatták magukat az underground ethoszával, ami további hitelességet termelhetett a számukra (vö. Chatterton–Hollands 2002). Másfelől, ha hihetünk néhány véleménynek, akkor az elektronikus zene évtizede 2000-ben véget ért (Kömlödi és Pánczél 2001), és egyszerűen már nem divatos elektronikus zenét hallgatni, az „elektronika” már nem működik mágikus hívószóként a fiatalok körében.

Úgy tűnik, hogy a *Freee* 2002 és 2007 közötti időszakán jól nyomon követhetők voltak ezek a változások. A legszembetűnőbb, hogy a *Freee* reprezentációs politikája a legnagyobb, még szubkulturálisnak mondható színterek és csoportok (progresszív house, techno) és ezzel együtt a legkisebb ellenállás felé húzott. A hazai nagy öregnek tartott DJ-k és szubkultúra részéről a mainstreamben való szereplésükért egyre több kritikát kapó lemezlovasok helyét lassan átvette az új generáció. A vérfrissítés a honi helyzet sokak szerint időszzerű megtisztulását hozta magával egy olyan, a szerkesztők által elképzelt közeg javára, amelyben a klasszikus szubkulturális identitás helyett már a kreatív fogyasztói szokásokra helyeződött a hangsúly.

2005-ben DJ Budai eladta a magazint a budapesti éjszaka egyik legbefolyásosabb klubhálózat-tulajdonosának, Vizoviczki Lászlónak,¹² az új főszerkesztő pedig a *Playboy*tól érkező Nagy Árpád lett. Nehéz rekonstruálni, hogy az új tulajdonosnak mi lehetett az elképzelése a magazinnal, a változtatások alapján azonban úgy tűnik, hogy egyfajta életmódlapot kívánt létrehozni. A lap mérete és ára a felére csökkent, a zenei tartalom aránya visszaesett. A magazinban az olvasók szemében inkompetens médiaszemélyiségek szerepeltek, divattanácsadó és életmód-vezetési (*DJ-lak*, *Autóteszt*) cikkek jelentek meg, a hirdetések pedig a tulajdonos szórakozóhelyei aktuális eseményeinek reklámozására szorultak vissza. Egyre több olyan írás jelent meg, amely a partizók hétvégi rutinjaira, életvitelére, kódjaira koncentrált, megalkotva azt a keretet, amelyből a jó klubber nem lóghat ki. Bizonyára sokak számára volt vonzó ez a milió, de a differenciált zenei igények és ideológiák mellett mégsem voltak annyian, hogy el tudták volna tartani a lapot, ráadásul hasonló életstílus-magazin már több is volt a piacon. Egy akkori cikkben az állt, hogy a dizájn- és profilváltás az azelőtti idők eladási mutatóját a duplájára, hatezerre volt képes emelni.¹³ A *Freee* honlapján közölt adat szerint a 2006-os közönség 30 százaléka 2005 óta olvasta a lapot, ami szintén a profilváltás sikerességét támaszt-

¹² Vizoviczky László a Hajógyári-sziget szórakoztató komplexumainak tulajdonosa, valamint a *Flyerz* programmagazin kiadója is.

¹³ <http://origo.hu/partyo/20060301asavazas.html> (Az oldal ma már nem található.)

hatná alá. Amennyiben a felmérés hitelesnek mondható, akkor kiszámítható, hogy a 2002 óta kihátrálók számát az új olvasóközönség mégsem tudta pótolni, csupán az esést volt képes szinten tartani.

Nem sokkal a tulajdonosváltás előtt, 2004 novemberében újabb helyen, a Soundhead.hu elektronikus zenei oldalon is megnyitottak egy *Freee Magazin* topicot.¹⁴ A kommentekből kiderül, hogy az új kritikusok már nem feltétlenül az Ultrahang „értelmiségi-elvi” szempontjai szerint közelítették meg a magazin változásait, hanem a praktikumot tartották fontosnak, és lényegesen több a hozzászólás is, mint az Ultrahang portálján. Bár a zenei minőség kérdése is sokszor előkerült, a zenei tartalom arányának csökkenése és a „bulvárosodás” sokkal jobban aggasztotta a hozzászólókat. Sokan közülük arról számoltak be, hogy addig is csupán egy-két cikkért, amolyan útravalónak vették meg a lapot, és pont ezek a cikkek tűntek el, illetve lettek helyettesítve olyan írásokkal, amelyekért a *Blikket*, a *Playboyt* vagy a *Cosmopolitan* vették volna inkább meg. És a fórumon problémaként merült fel az is, hogy az új tulajdonos érdeklőségi körébe tartozó szórakozóhelyek miatt a lap mennyire tud vagy akar hitelesen tudósítani a hazai partiélet eseményeiről. Mindenesetre a drasztikus profilváltás nem volt sikeres. A lapot a legtöbb olvasó elsősorban mindig is a zenei tartalom miatt vette, és ennek figyelmen kívül hagyása ugyan igazolható volt a külföldi és hazai médiapiaci trendek alapján, viszont a hazai olvasóközönség igényeit nem vették kellőképpen figyelembe. Az új *Freee* olyan piacra akart konkurenciaként átlépni, amely kétségtelenül prosperál (életmódmagazinok), ám éppolyan telített is. A lap munkatársainak egy része erre a váltásra szintén alkalmatlan volt, és többen ott is hagyták a magazint.

A lap reprezentációs stratégiája a rendszeres partizókat részesítette előnyben, elfeledkezve arról, hogy olvasóinak nagy része nem feltétlenül partizó, ezzel együtt pedig arról, hogy a partizók jelentős része nem feltétlenül a zene miatt jár a bulikra. Havonta 495 forintot kiadni egy lapra, és havonta akár tízezreket is költeni a szórakozással egybekötött pénzigényes életmódra nem ugyanaz. Nem mintha a *Freee* valaha is elismerést érdemelt volna társadalmi érzékenységeért (kivéve a drogkérdést), ám a (fel nem mért) szociokulturális különbségek figyelmen kívül hagyása sok olvasó arcába vághatta a könyörtelen realitást: az ő „csekélyke” havi áldozata szeretett lapja és az elektronikus tánczenei színtér számára értéktelen.

7. AZ UTOLSÓ ÉVEK

A posztmodern kultúraelméletek Jameson- és Baudrillard-követő hívei azt állítják, hogy ha a mediatisált világon kívül nincs olyan hely, ahol a szubkulturák oppozíciós alternatívaként léphetnének fel, akkor nincs is értelme többé

¹⁴ <http://www.soundhead.hu/forum/viewtopic.php?t=574> Utolsó bejegyzés 2008. november 27. (Hozzáférés 2010. február 20.)

szubkultúrákról beszélni (Bennett 1999). Nem adnak magyarázatot azonban arra a tapasztalható jelenségre, hogy bizonyos közösségek a reprezentációért, a nyilvánosságért, a kulturális hierarchiában betöltött szerepért továbbra is folyamatos harcot vívnak. Thornton egyik újítása az volt, hogy ha nem is elsőként, de talán leghatározottabban ő választotta szét a médiát és a kultúrát különböző szegmensekre és rétegekre a szubkultúrákkal kapcsolatos vizsgálódásai során. Ma azt láthatjuk, hogy az egykori szegmensek vertikálisan és horizontálisan is saját médiavalósággá duzzadtak, tehát többé nem a tömegmediális reprezentáció a központi kérdés, hanem a szegmentált kultúrvilágok koordináta-rendszerében való elhelyezkedés. A homogén mainstream popkultúra képe már a kilencvenes évek eleje óta tarthatatlan, az egymással csak a felszínen érintkező különböző kultúrvilágoknak talán mégis van fősodra. Az elektronikus tánczenék közismert felvételei műfajtól, stílustól függetlenül rádióbarátak, könnyen meg lehet fogni azokat a karakterisztikumait, amelyek miatt jó eséllyel bekerülhetnek a kereskedelmi rádiók adásába. A szubkulturalisták amiatt aggódnak, hogy a külvilág a partikultúra mainstreamje szerint ítéli meg őket, ami a szemükben ugyanúgy hiteltelen, közhelyes, hatásvadász, giccses, vagyis értéktelen. A szubkulturalista szerint az ismertség fordított arányban áll a felvétel esztétikai minőségével. Paradox módon ők mégis éppen szeretett felvételeik tömegsikeréből következtetnek kultúrájuk felsőbbrendűségére, amennyiben csak idő kérdése volt, hogy a többség is megtanulja értékelni őket. Itt viszont még inkább megmutatkozik a modernitás médiaeszköztárának végessége (rádió, tévé, nyomtatott sajtó, lemez, cédé). Az ma már világosan látszik, hogy az elektronikus zenék a kultúra népszerűségének tetőfokán is csak ritkán voltak képesek bekerülni a popkultúra vérkeringésébe, hiszen az emlékezetes felvételek mellett 1997-ben csak Angliában hetente átlagosan 231 elektronikus zenei felvétel jelent meg (Maughan és Smith [1998] 2002). Óriási iparágról van szó tehát, ami – mint látszik – ma már fönntartja magát a tömeg- és kereskedelmi média nyilvánossága nélkül is, hiszen a kultúra új belépői számos egyéb módon is megtalálhatják a hozzá vezető utat. Ez az út talán lehetett volna a nyomtatott niche sajtó, ami valószínűleg jobban teszi, ha a többi hozzáférési ösvénnyel száll versenybe, és nem más piacokkal.

Úgy tűnt, hogy a *Free* 2007-es újrakezdésekor mindezt felismerték. Az új főszerkesztő „Vissza a föld alá!” mottóval indította levelét, cikkében elnézést kért a megelőző időszak rossz tapasztalatai miatt, és bejelentette, hogy a „nép akarátának engedve” ezután újra kizárólag elektronikus zenével és a kultúrához kapcsolódó témákkal kívánnak foglalkozni negyedévente. Mindez a lapnál komoly strukturális változásokat is magával vont. A hírek, partibeszámolók a ritkább periodicitás miatt érthetően megszűntek. A divattal, életmóddal foglalkozó írások úgyszintén. A szerkesztőséget Kömlödi mellett új, máshol már bizonyított professzionális zenei újságírók egészítették ki. Visszatért a *Dance Lexikon* rovat, amely a műfajok és stílusok káoszában kívánt útmutatást adni. A lapot olvasva szembetűnőnek mutatkozott a „régiekkel” való gyökeres sza-

kítás, és világossá tették, hogy a Pánczél-korszakot továbbra is visszasíró olvasók igényeivel nem kívánnak foglalkozni. A közösségépítés, -egybenartás igénye megint erősnek mutatkozott, ez indirekt módon a DJ-legendák, híres kiadók, mixalbum-sorozatok retrospektív bemutatásában nyilvánult meg leginkább. A lemezajánlókba visszaköltözött a kritikus szemlélet, a honi sztár lemezlovasok említésre sem kerültek. Sok cikk szólt viszont a partik vizualitásáról, és olyan kisebb színterek szereplői is bemutatásra kerültek, mint a goa-psytrance, a folktronika, a dubstep vagy a deep house. A progresszív house mánia szintén lecsengett, helyette a minimáltechno lett a szubkulturális divat.

A reklámok a magazin 15 százalékát tették ki, ám címlapra kizárólag a tulajdonos egy következő partiján fellépő sztár DJ vagy előadó kerülhetett.¹⁵ A magazin tulajdonosa nem ebből élt meg. Kialakult tehát az a helyzet, hogy a *Free*-nek a megmaradás érdekében nem kellett többé mindenáron mainstream elektronikával is foglalkoznia. A tulajdonos koncentrált érdekeltségi körében továbbra is felvetett számos problémát. A magazin szerzői nemigen írtak negatív kritikát a tulajdonos klubjaiban tartott bulikról. Másfelől a konkurenciának sem csinálhattak reklámot, igaz, a tulajdonos által képviselt portfóliónak nem is létezett Budapesten számottevő versenytársa sem. A lap mögött nem volt semmiféle marketingtevékenység, az eredetileg komoly tervekkel újraalkotott online felület nem rendelkezett korszerű közösségi funkciókkal, és a napi/heti információszükségletet sem elégítette ki. A honlap anakronizmusa mögött vélhetőleg az húzódott meg, hogy a tulajdonos csupán minimális összeget fordított a korszerűsítésre. A *Free Magazin* 2009-es őszi száma nem jelent meg. Információim szerint a tulajdonos nem kívánt tovább nyomtatott lapkiadással foglalkozni. A főszerkesztő a továbbiakban nem kívánt nyilatkozni az okokról. A *Free* online felülete azonban továbbra is aktív.¹⁶

8. ZÁRÓ GONDOLATOK

A szubkultúraelméletek a kilencvenes évek eleje óta tartó folyamatos vitái elsősorban az elektronikus zenei kultúra (és különböző zenei alirányzatainak) kutatása során szerzett tapasztalatokból merítenek a mai napig. A különböző módszertannal elvégzett kutatások között a szubkultúra tagjai közti kommunikáció megfigyelése lehet az egyik előremutató irány, és erre számos, magyarul is elérhető példát lehet felhozni (Tófalvy 2008). Dolgozatomban a magyar elektronikus zenei kultúra sokáig meghatározó lapjának és magának a kultúrának a párhuzamos történetén keresztül próbáltam rekonstruálni ezeket az internet előtti kommunikációs ütközési pontokat, ami talán az elméletalkotókat is segítheti további munkájukban. A vizsgálódás során arra jutottam, hogy

¹⁵ A főszerkesztő személyes közlése.

¹⁶ Hozzáférés: 2010. február 20.

az internet kétségtelenül döntő hatása mellett a *Freee* fokozatos szerepvesztését számos egyéb tényező is okozta. Az elektronikus zenei kultúra rajongói számára a hagyományos (ma úgy fogalmaznánk: idejétmúlt) szubkulturális identitás, melynek eredőit érdemes lenne a hetvenes évek baloldali indíttatású szubkultúraelméleteiben keresni, összeegyeztethetetlennek bizonyult egy, a kapitalista piacon kreatív stratégiákkal túlélni kívánó lap reprezentációs politikájával. A *Freee Magazin* legnagyobb példányszámait akkor érte el, amikor az elektronikus zenei kultúra Magyarországon a „forradalmi” lendületével a tömegmédiá érdeklődését is kiváltotta, és a lapban ennek megfelelően a hagyományos szubkulturális reakciók szinte mindegyike artikulálódott. Amint a szubkultúra és a mainstream közötti – sokszor mesterségesen fenntartott – feszültség megszűnt, a lap már kevésbé tudott izgalmas lenni számos olvasója számára. A magazin iránti érdeklődést ezután a belső konfliktusok, a szubkultúrán belüli hierarchiaharcok és az ízlésbeli különbségek tárgyalása tudta fenntartani. Ezzel párhuzamosan viszont az elektronikus zenei kultúra számos kisebb közösségre bomlott fel a zenei ízlések mentén, amit a magazin nyomtatott formában képtelen volt követni.

HIVATKOZÁSOK

- Anderson, B. ([1983] 2006) *Elképzeltek közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Budapest: L'Harmattan.
- Angyalosy E. (2002) „Egy éjszaka a föld alatt...”: *Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése*. Kézirat. <http://www.daath.hu/showText.php?id=132> (Hozzáférés 2010. február 20.)
- Bátorfy A. (2007) Az elektronikus tánczenei kultúra mint ellenségkép Magyarországon: A drog, a deviancia és a zaj. *Beszélő*, 12(1): 104–112.
- Becker, H. S. ([1963] 1997) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Bennett, A. (1999) Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3): 599–617.
- Bennett, A. (2005) In Defence of Neo-tribes: A Response to Blackman and Hesmondhalgh. *Journal of Youth Studies*, 8(2): 255–259.
- Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 1–20.
- Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of Judgement and Taste*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Chatterton, P. és R. Hollands (2002) Theorizing Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces. *Urban Studies*, 39(1): 95–116.
- Cohen, S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*. Oxford: St.Martin's Press.

- Darnton, R. (1982) *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Duncombe, S. (1997) *Notes from the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso.
- Fejér B. (1997) *Az LSD kultusza: Egy budapesti kulturális színpad krónikája*. Budapest: MTA.
- Gans, H. J. ([1974] 1998) Népszerű kultúra és magaskultúra. In Wessely A., szerk. *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, 114–149.
- Hall, S. és T. Jefferson szerk. (1976) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen & Co.
- Hesmondhalgh, D. ([1997] 2005) Az elektronikus tánczene kulturális politikája. *Replika*, 49–50: 45–54.
- Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? Non of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21–40.
- Hodkinson, P. ([2002] 2005) Beavatottak és kívülállók. *Replika*, 53: 145–158.
- Horkai A. (1999) *Screenagerek: A techno-kultúra megjelenési formái a mai Magyarországon*. Budapest: MTA.
- Kacsuk Z. (2005a) A gördeszkázás jelentései: Kísérlet egy „poszt-strukturálista” szubkultúra-elemzésre. *Tabula*, 8(1): 19–47.
- Kacsuk Z. (2005b) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.
- Kertész A. (2003) Technokultúra: Az elektronizáció és a művészet közös gyermeke. *Kultúra és Közösség*, 7(2–3): 27–57.
- Kömlödi F. (2004) *Karnevál: Tíz év hazai dance*. Elérhető: <http://www.origo.hu/party/20041009karneval.html?pIdx=3> (Hozzáférés 2009. január 12.)
- Kömlödi F. és Pánczél G. (2001) *Mennyek kapui: Az elektronikus zene évtizede*. Budapest: Re:creation.
- L. Varga P. (2003) Identitás és normaképzés a heavy metál szubkultúrában: A Metal Hammer retorikája. *Prae*, (3): 87–102.
- Maugham, T. és R. J. Smith ([1998] 2000) Ifjúsági kultúra és a posztfordiánus gazdaság: Az angliai partizene napjainkban. *Replika*, 39: 75–91.
- McLeod, K. (2001) Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13(1): 59–75.
- Rácz J. és Geresdi Zs. (2001) Az underground partikultúra értékvilága Magyarországon. *Educatio*, 10(3): 530–542.
- Redhead, S., D. Wynne és J. O’Connor (1997) szerk. *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Schildrick, T. és R. McDonald (2006) In Defence of Subcultures: Young People, Leisure and Social Divisions. *Journal of Youth Studies*, 9(2): 125–140.
- Stoneman, P. (2001) *Fanzines: Their Production, Culture and Future*. Phd disszertáció, University of Stirling.

- Thornton, S. ([1995] 1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University Press.
- Tófalvy T. (2008) szerk. Extrém színterek: Zene, műfajok és online közösségek. *Rep-
lika* 65.
- Tófalvy T. (2009) Nincs és nem is volt: A magyar popzenei újságírás. In *Emasa*, El-
érhető: <http://www.emasa.hu/print.php?id=5487> (Hozzáférés 2010. február 20.)
- Wilson, B. és M. Atkinson (2005) Rave and Straightedge, the Virtual and the Real: Exploring Online and Offline Experiences in Canadian Youth Subcultures. *Youth & Society*, 36(3): 276–311.

„A nemzeti rock nem zenei stílus, hanem tematika”

A Dübörög a nemzeti rock című dokumentumfilm rendezőjével és producerével, Kriza Borival és Wizner Balázssal Kacsuk Zoltán, Vályi Gábor és Tófalvy Tamás beszélgetett.

Kriza Bori és Wizner Balázs 2006-ban kezdte el forgatni dokumentumfilmjét a magyar radikális jobboldali eszmevilághoz szorosan kötődő nemzeti rock színtér egyik meghatározó zenekarával, a Romantikus Erőszakkal. Az időzítésnek köszönhetően váratlanul tanúi lehettek annak is, hogy a színtér tagjai hogyan involválódnak az év őszén kitört fővárosi zavargásokban. A film készítői arról is beszélnek, milyen tapasztalatokat szereztek forgatás közben, és hogy hogyan látják a nemzeti rock fogalma köré csoportosuló közösség szimbólumait, gyakorlatait és kultúráját.

„KIRAJZOLÓDTAK A SZEMÉLYISÉGEK”

A film forgatásának előzményei

Vályi Gábor: Hogyan született meg az ötlet, hogy filmet készítenek erről a közegről?

Kriza Bori: Wizner Balázs, a film producer-dramaturgja, aki egyébként maga is zenész, mesélte nekem, hogy számos rockerklubban találkozott olyan szimbólumokkal, mint például a Nagy-Magyarország-címer, amelyek erős ideológiai üzenetet hordoznak. Ő adta az ötletet, hogy ennek utána kellene nézni, és ha valóban van valamilyen jelentősebb ideológiailag motivált zenei szubkultúra, esetleg egy dokumentumfilmet készíteni róla. Elkezdtem kutatni és akkor rájöttem, hogy létezik egy szubkulturális/underground jellegű, kevésbé ismert zenei stílus, amit maguk a szubkultúra résztvevői nemzeti rocknak neveznek. Nagyon elkezdett izgatni a dolog. Az első ötletünk az volt, hogy egyszerűen megnézzük a rajongókat, vagyis hogy kik járnak az ilyen koncertekre. De aztán rájöttünk, hogy ez nem elég. Ha már lúd, legyen kövér, vegyünk egy együttest – hiszen az a legizgalmasabb, hogyan működik egy együttes, hogyan születik a zene. A nemzeti rock szcénát kutatgatva rájöttünk arra, hogy több ilyen együttes van, így azok közül választottuk ki végül a Romantikus Erőszak együttest.

És hogy miért pont őket? Azért, mert rögtön érdekesnek látszottak: egyrészt nagyon széles a repertoárjuk, ami láthatóvá teszi, milyen sok dimenziója van

ennek a zenei világnak, ideológiának, gondolkodásmódnak. Ugyanakkor nagyon izgalmas volt Sziva Balázs, a zenekar frontemberének személye, amennyi persze akkor látszott belőle, mert nem ismertem őket korábban. Szóval Balázs egy fiatal, jóképű fiú, akiben volt valami sajátos kisugárzás, utólag elmondhatom, karizmatikus figura. Belecsöppentünk ebbe a közegbe, és gyakorlatilag a forgatások alkalmával kerültünk egyre közelebb az együttes tagjaihoz és a rajongókhoz, és azzal, hogy egyre több időt töltöttünk velük koncerteken, turnékon – majd egy évig tartott a forgatás –, egyre jobban kirajzolódtak a személyiségek, az emberek közötti viszonyok, a közösség belső dinamikája.

Wizner Balázs: Bennem már jó ideje mocorgott, hogy a rockzenének mi a köze a radikális jobboldali sávhoz. Valahogy bennem mindig az élt, hogy ez egy hippi, baloldali, nemzetközi történet, és közben azzal találkozom, hogy itthon mennyire erős a rockzene jobboldali radikális befolyásoltsága. A Romantikus Erőszak azért volt jó választás, mert ebben a csapatban több minden egyesül. Benne van a szkinhed múlt, a punk múlt, és ugyanakkor benne van a rocker múlt is, meg a népzene.

Tófalvy Tamás: Később megismertetek még másokat is a szinterről, vagy csak a Romantikus Erőszakkal forgattatok? Mennyire volt szerencse kérdése, hogy ennyire készségesen nyilatkozott Sziva Balázs?

K.B.: Amikor letettük a voksunkat, akkor már csak velük forgattunk. Nem akartunk egy nagy képet festeni arról, hogy a nemzeti rocknak milyen együttesei vannak, inkább arra törekedtünk, hogy egy mélyfúrást végezzünk. Amikor bejelentettük, hogy szeretnénk filmezni velük, nagyon készségesek voltak. Azt hiszem, tetszett nekik a gondolat, hogy film készül róluk, és volt egy olyan érzésem, rossz néven vették volna, hogy mi párhuzamosan másokkal is dolgozunk. Fontos volt számukra, hogy kizárólag róluk, az együttesről szóljon a film.

„TELJESEN MINDEGY, HOGY ÉN MIT GONDOLOK”

A film készítésének módszertana és a forgatás folyamata

T.T.: Hogyan tudtatok beilleszkedni? Volt-e olyan esemény, amit nem engedtek felvenni?

K.B.: Nem volt gond, tényleg nem. Örültek annak, hogy filmezünk, jó volt a kapcsolat és nagyon fontos volt, hogy ez végig fennmaradjon. Nem irányítottak minket, nem voltak tabutémák. Viszont mi is arra törekedtünk, hogy valóban „beilleszkedjünk” a világukba, vagyis megértsük, mi fontos nekik, mit miért mondanak vagy csinálnak, és ne erőltessük rájuk a saját elképzeléseinket. Ez szerintem általában fontos egy ilyen antropológiai jellegű, feltáró do-

kumentumfilmnél. Finom, érzékeny kapcsolat alakul ki a szereplőkkel, a filmezett közeggel, amire nagyon oda kell figyelni.

T.T.: Ti hogyan mutatkoztatok be, csak filmesekként?

K.B.: Persze, igen, ami az igazság is, azzal kerestük meg őket, hogy szeretnénk egy dokumentumfilmet készíteni róluk, az együttesről. Utólag értesültünk arról, hogy ők is megírták ennek az egész filmezésnek a történetét, fent van valahol az interneten. Azt írták, hogy először hezitáltak – számunkra ez nem derült ki, úgy emlékszem, viszonylag gyorsan igent mondtak, és készségek voltak. Én nem éreztem azt, hogy bármilyen ellenérzésük lett volna.

T.T.: És amikor ültetek a turnébuszban, akkor egymás mellett ültetek, vagy elvegyültetek, és beszélgettetek, ettetek-ittatok velük, ezt hogy kell elképzelni?

K.B.: A turnén mi egy külön mikrobusszal mentünk mögöttük, és akkor mentünk át a turnébuszba, amikor forgattunk. Akkor viszont ott dülöngéltünk az erdélyi utakon a kamerával meg a mikrofonnal a széksorok között, és úgy beszélgettünk velük. Nem igazán ültünk le, ha már ott voltunk, inkább forgattunk – igyekeztünk minden percet kihasználni, a busz egyébként egy kényelmetlen, de jó helyszín, ha az ember dokumentumfilmet csinál...

Kacsuk Zoltán: Ez látszott is abból, hogy milyen erős nyilatkozatokra került sor ott a buszon.

K.B.: Igen, ez azért sok óra beszélgetés eredménye. A forgatás legizgalmasabb része valóban az erdélyi út volt. Ez a turné tulajdonképpen egy buli volt, egy négynapos kirándulás, amelyen együtt vettek részt az együttes tagjai, a rajongók és a barátok. Akik ott voltak, többnyire nem egyetemisták, akiknek az egész nyár úgy telik, ahogy akarják, hanem dolgozó emberek, akiknek ki van centizve a szabadságuk. Buli, sok-sok pálinka, nagyon sok pálinka – és ez alól a stáb sem tudta kivonni magát –, ez erről szólt, meg a koncertekről persze. Volt egy nagyon sűrű program, amelyet G. Kirkovits István szervezett, a tervezettnek ugyan a töredékét sem sikerült abszolválni, de megnéztünk számos történelmi, kulturális helyet, mint pl. a madéfalvi turulszobor, a csíkrákosi templom, és így tovább. G. Kirkovits István, aki az egész utat szervezte, jól ismeri az erdélyi helyeket, és mint idegenvezető ő vezeti be ezeket a magyarországi fiatalokat az erdélyi, székelyföldi emlékhelyekkel, mítoszokkal, szimbólumokkal teli világba. Egy picit ideológiai képzés is ez, munícióátadás azok számára, akik részt vesznek benne.

T.T.: Ahhoz, hogy megnyíljanak, nektek úgy is kell viselkednetek, hogy ők érezzék, hogy biztonságos közegben vannak. Amikor súlyosabb dolgokat mond-

tak, akkor hogy lehetett megállni azt, hogy ne reagálj úgy, hogy az őket eltántorítsa, mint interjúalanyt?

K.B.: Ez egész végig arról szólt, hogy az ember saját magát kikapcsolja, hiszen teljesen mindegy, hogy én mit gondolok. Mert itt és most nem az a kérdés, hogy te mit gondolsz, nem az a kérdés, hogy te hogyan reagálsz, az a kérdés, hogy ő mit gondol, és mit tudsz meg róla, és a lényeg, hogy minél többet megtudj.

T.T.: Csak míg ez elméletben olyan könnyű, a gyakorlatban nem mindig megy...

K.B.: Megértően bólogatok, visszajelzek, hogy értem, ő mit mond. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy egyetérték velem, hanem azt, hogy értem, hogy mit mondott, és kíváncsi vagyok a további mondanivalójára a témával kapcsolatban. Meghallgatom, mert minden érdekel. Ez volt a legfontosabb üzenetem – majdnem végig én beszélgettem velük –, hogy elhiggyék azt, ami egyébként így is volt, hogy engem minden érdekel, mindenre kíváncsi vagyok. És hogy nem vitatkozni akarok, nem támadni akarom őket, nem akarom lefasisztázni őket, hanem azért vagyok ott, hogy megtérítsem őket. Nyilván voltak olyan helyzetek, amelyekben picit provokatívabbak voltunk vagy voltam...

V.G.: Biztos volt olyan is, hogy ők voltak provokatívabbak. Nem próbálták sohasem kiugratni a nyulat a bokorból, hogy „nézzük meg, hogy akkor ti”?

K.B.: Nem, érdekes módon ez nem számított annyira. Nem emlékszem ilyesmire. Voltak olyan kérdések, hogy nem tudjuk pontosan, hogy ti kik vagytok, néha bizalmatlanok voltak. De hát kik vagyunk mi? Senkik, szimpla dokumentumfilmek vagyunk. De ezek nagyon minimális mértékben, egyszer-kétszer merültek fel az év során.

V.G.: De nemcsak az fontos, hogyan kérdezel, hanem az is kérdés, hogy a válaszokat hogyan adod át. Nekem nagyon tetszett a filmben, hogy ott sem vitatkoztatok, nem minősítettétek őket. Hogyan döntöttetek, hogy mit hagytok meg ebből az anyagból és mit nem, milyen képet rajzoltok aztán abból, amit összegyűjtöttetek?

K.B.: Balázs a dramaturgja a filmnek, tehát a vágás majdnem teljes folyamán együtt voltunk, több mint fél évig vágtunk, ami azt hiszem ritka hosszú vágásra fordított idő. Minden egyes snittnek valóban jelentősége van, minden nagyon végig lett gondolva. Ebben is megpróbáltunk kiegyensúlyozottak lenni, mert van, aki Heil Hitler üdvözléssel karlenget, de vannak, akik a népzenére táncolnak, és azt látják ebben az egészben. Ez egyfajta felelgetésekből áll, valahogy úgy definiáltuk annak idején, hogy ha volt egy durvább rész, ami dramaturgiailag is jó, akkor az ember azt mondja, hogy hoppá, ezek nyilvánvaló-

an szélsőségesek. És akkor jön egy lány rész, ami megdobogtatja az ember szívét, hogy őket jó hallgatni, ők igazából nem akarhatnak rosszat. Ezeket a dilemmákat szerettük volna a vágásokkal szemléltetni.

W.B.: Alapgondolatunk volt, hogy ez egy nagyon összetett kérdés, a radikális gondolkodás nem egy könnyen definiálható, látható valami. Ha csak azt mutatjuk be, ami riasztó számunkra, akkor abszolút nem értjük meg az egészet. Tulajdonképpen a folyamatnak az a része, ami riasztó, az valahonnét elindul, illetve nagyon sok olyan részizagságból áll össze, ami adott esetben még szimpatikus is lehet számunkra. És ezeket meg kell mutatni, különben abszolút nem fogjuk megérteni azt, hogy miért jutnak el oda emberek, ami viszont már tényleg elfogadhatatlan.

„MISSZIONÁRIUSJELLEG”

A nemzeti rock színtere, a mainstream és az underground konfliktusai

T.T.: A frontember szavaiból úgy tűnik ki, hogy bár szeretnének a mainstream kultúrában reprezentálódni, de mégsem fogadják el azt; egyfelől nagyon szűk közönségnek csinálják a zenét, de mégis azt vallják, hogy ezek univerzális értekek, amelyek mindenkire szólhatnak. Ez kicsit ellentmondásosnak hat.

W. B.: Nem is kell feltétlenül koherenciát találni ebben.

T.T.: Ők hogyan oldják föl ezt?

K.B.: Pontosan ez ennek a radikalizmusnak a lényege, hogy egyfelől lázadó, másfelől meg azt szeretné, ha elfogadnák őket és benne lennének a mainstream diskurzusban. Ugyanerről szól a zene is. Kimondanak olyan dolgokat, ami nyilvánvalóan sérti a nagy többség érzékenységét, és nem szalonképes. Tudatosan tabukat döntögetnek, és ez a mondanivaló egyik fontos része, közben pedig fáj nekik, hogy amiről beszélnek, azt nem tekinti a többség normálisnak vagy mainstreamnek, és ezért van az például, hogy bojkottálja őket a média. Legalábbis ők így érzik.

T.T.: Ez csak a mondanivalóhoz kapcsolódik, vagy a zenéhez is? A frontember felemlíti, hogy bár készítettek egy a korábbiaknál lágyabb, népiesebb, instrumentálisan gazdagabban díszített lemezt, de azt sem fogadta el a média – azon viszont nem csodálkozik, hogy az egyébként karcosabb, erőszakosabb lemezeiket nem játssza a média. Ezek szerint az üzenetre és a zenei tartalomra külön vonatkoznak az elvárások?

K.B.: Nagyon széles a zenei paletta, zeneileg meg szövegileg is. Benne van árnyalataiban a népzene, az ősmagyar legendákat feldolgozó Mondák könyve, a historizáló vonal, és benne vannak a nagyon erős, radikális rendszerkritikus

szövegeket tartalmazó számok. Nyilván számukra is kiderült, hogy úgy vannak kategorizálva, mint egy szélsőséges zenekar, tehát hiába jelenik meg egy olyan albumuk vagy lemezük, amely adott esetben elfogadott vagy szalonképes lenne... Itt persze az a kérdés, hogy ilyenkor miért nem foglalkozik velük a média. Lehet, hogy egyszerűen csak azért, mert rossz a PR-juk vagy a reklámjuk, vagy azért, mert ez abszolút szubkultúra, underground, ami nem vált eléggé ismertté ahhoz, hogy foglalkozzon velük a mainstream nyilvánosság. De mindennek az is a magyarázata lehet, hogy ők művészek, zenészek, akik nyilván vágnak az elismertségre, a hírnévre, arra, hogy minél többen hallgassák a zenéjüket, minél többen vegyék a CD-jüket. Ez teljesen érthető elvárás, és ez nemcsak a politikai ideológiához kapcsolódik, hanem egyszerűen ahhoz a tényhez, hogy ők kint állnak a színpadon, és játszanak.

T.T.: Ez érdekes, mert sokféle ehhez kapcsolódó attitűd megfigyelhető: attól kezdve, hogy tudatosan egy saját közönségnek zenélnek és nem vágnak arra, hogy mindenki hallgassa őket; és vannak olyan törekvések is, hogy legyen a zenénk még kompromisszummentesebb, hogy véletlenül se jusson el azokhoz, akik úgymond illetéktelen, vagy nem értő hallgatói ennek. Akkor ezek szerint itt több dolog összeér: egyfelől van egy összekacsintás is azoknak, akik értik, de azért, ha lehet, minél többen hallgassák, és minél többen értsék meg ezeket a gondolatokat.

K.B.: Szerintem ennek az egész szubkultúrának, vagy akár ideológiának van egy nagyon erős misszionáriusjellege. Vagyis: „én azt gondolom, hogy az igaz, amit én mondok, ami ezen túl van, vagy ami ennek ellentmond, az nem igaz, és én mindenáron azt szeretném, hogy mások is úgy gondolják, hogy ez az abszolút igazság.” Ebből fakad sok esetben az intolerancia, és ezért van az a fajta erőszakos elvárás, hogy a mi ideológiánk legyen az egy és mindenki által elfogadott ideológia. De közben azt, aki nekik ellentmond, és aki velük nem ért egyet, azt nem tudják hova tenni, tehát nyilván rögtön ellenséggé válik.

„IDEOLÓGIAI ÁTFEDÉSEK”

*A nemzeti rock színtere, szubkulturális vállalkozók
és közönségek: foci, zene, politika*

K.Z.: Nekem a filmből úgy tűnik, hogy a fő mozgatóerői vagy szubkulturális vállalkozói ennek a közegnek szemmel láthatólag közel álltak a Romantikus Erőszak együtteshez. Megszólalt a filmben Budaházy György, aki azt mondta, hogy az ő klubja nagyon fontos volt abban, hogy elindítsa pl. a Romantikus Erőszakot, de más együtteseket is. Valamint a Pannon Rádiótól G. Kirkovits István, aki maga is azt mondta, hogy felelős a névért, meg tulajdonképpen a szorosabb műfaj-meghatározásért is. Úgy tűnt, hogy olyan szereplők is meg-

szólaltak itt, akiknek a szélesebb színtér alakításában is fontosabb szerepük volt. Ez csak a filmben tűnik így, vagy valóban meghatározó ez a két ember?

K.B.: Számunkra úgy tűnt, és nyilván a filmben is azért szerepel így, hogy G. Krikovits István, a Pannon Rádió egykori munkatársa volt a meghatározó szereplője, elindítója a jobboldali radikális zenei szubkultúrának. Egyébként komoly háttérmenedzser-szervezői szerepet játszik a Romantikus Erőszaknál is, és az derült ki, hogy barátilag is közel áll az együttes tagjaihoz. Így utólag nem tudom eldönteni, hogy mi az, ami szerencsésen alakult, és mi az, aminek érdekében erőfeszítéseket tettünk, és megtaláltuk. Én folyamatosan azt láttam, hogy mi az, ami nem jött össze, és szinte állandóan frusztráltam magam, mert mindig többet szerettem volna: például voltak olyan dolgok, amiket szívesen leforgattunk volna, de aztán végül nem sikerült.

K.Z.: És mi az, ami nem jött össze?

K.B.: Ki akartunk menni egy Fradi-meccsre például, az kimaradt a filmből, de azt hiszem utólag tulajdonképpen mindegy. Ezek az emberek valóban ott vannak, tehát az nem csak a filmezés kedvéért történt. Budaházy és Torockai, aki a Hatvannégy Vármegye Mozgalom elnöke volt, ők valóban közel állnak az együtteshez. Az is érdekes, a zene, a politika, a foci mind különböző színterei ennek az egész szubkultúrának, és ezek összeérnek. Például Sziva Balázs, aki zenél és focidrukker, de azért fontosnak tartja, hogy elmenjen egy Trianon-tüntetésre, ugyanúgy Budaházy, aki inkább politikai szerepet játszik, de támogatja ezeket a zenekarokat, és szereti a zenét – a filmben látható, ahogy nyomkodta a keverőpultot, tehát aktívan közreműködik is a koncerteken. Az egész azért izgalmas és fontos szerintem, mert a szubkultúrában rejlt potenciál éppen az, hogy be tud tölteni több színteret, és ami egyben tartja, az az ideológia. Vagyis inkább az ideológiai átfedések, mert nyilvánvaló, hogy van akinek az egyik része a fontosabb, és van akinek a másik. Egy focidrukker például nyilván mást kap ebből az egész szubkultúrából, mint a népzénesz.

V.G.: Én azt látom, az ő sokoldalúságukkal együtt jár a közönségük sokoldalúsága. A Magyar Szigetre például anyukák járnak a kisgyerekekkel, a füstös klubkoncerteken pedig félmegtelenre vetkőzött fiúk táncoltak, buliztak.

W.B.: Szerintem zenei váltásuk is valószínűleg ennek is köszönhető: érzékeltek, hogy ha megmaradnak ebben a szkinhed-punkos vonulatban, akkor nagyon a margóra szorulnak. Amikor még a megfelelő együttes keresése során elmentünk első felderítő útjainkra, láttuk is, hogy ezeken a szkinhed koncerteken legjobb esetben is csak pár száz tinédzser jelenik meg.

K.Z.: Ez tehát egy tudatos választás volt Sziva Balázs részéről?

W.B.: Én azt látom, hogy ez egyfajta folyamat lehetett a részéről, ahogy egyre fontosabbá vált számára az, hogy túl a fiatalos lázadáson, ami az elején mindenkit meghatároz, elindul a konszolidáltabb művész státusa felé, és egyre fontosabbá vált az, hogy sokan megismerjék. Ennek megfelelően nyilván maga az előadásmód, meg az, amit ki akar mondani, ki akar fejteni, az is változik, persze azért is, hogy elfogadottabb lehessen a szélesebb közönség számára.

K.B.: A népzenével kapcsolatban mondta nekünk, hogy ha valamire büszke, akkor arra, hogy ezek a focidrukker srácok népzenére buliznak. Végül is, ha úgy tetszik, ennek olyan üzenete volt számomra, hogy ő moderálná ezeket a futballhuligán gyerekeket, és szerintem képes is rá. Még emellett arra is gondolhatott, hogy egyfajta kultúrmissziót folytat: a népzene a nemzeti identitásunk, kultúránk része, és ezt megismerteti ezekkel a fiúkkal. Ez azért is fontos, mert Balázs nagyon karizmatikus, nagyon sokan hallgatnak rá, és ez nemcsak a zenéről szól, hanem a személyiségéről is. Láttuk őt mozogni a rajongók között, és tényleg egy sztár, én úgy láttam.

T.T.: Ő mindig ilyen nyugodt, kiegyensúlyozott egyébként? Sosem kapja el az indulat?

K.B.: Nem nagyon láttam még, hogy kijött volna a sodrából. Nagyon fegyelmezett, nagyon erős önkontrollja van.

„AZ EGY KÖZÖSSÉGHEZ VALÓ TARTOZÁS JELEI”
A nemzeti rock színtér, radikalizmus és mérsékelt irányok

K.Z.: Amikor kívülről, tehát a fősodorból utalnak erre a közegre, akkor általában csak a szélsőséges és radikális nézőpontok halmazaként van feltüntetve ez a közösség, és nagyon érdekes volt látni az erdélyi turnén azt a beszélgetést, ahol olyan hangok is megjelentek, hogy ők tulajdonképpen nem szeretik a szélsőséges megnyilvánulásokat, viszont mennyire sok érték van itt, és így tovább. Egyrészt nagyon érdekes, hogy ezek a hangok a közösségen belül is vállaltak, és sokkal összetettebb a közösség is ezek szerint, mint amennyire az kívülről látszik – pedig mi mindig csak a démonizált oldalt vagyunk hajlandóak elismerni, meglátni.

W.B.: Sziva Balázs maga is egy ilyen összetett személyiség. Látszik, hogy van egy ilyen arca, meg egy olyan arca, és ez is egy fontos dramaturgiai vonala volt a filmnek.

K.Z.: Tehát ez nem okoz gondot a közösségen belül.

K.B.: Azért nem egészen. Ott vannak az eltérő vélemények, ugyanakkor van egy alaphang a rajongótáboron belül. Ez pedig nem arról szól, amit mondjuk az egyik lány mondott, hogy szeressük, tiszteljük egymás kultúráját, és nem jó, ha zsidózunk, cigányozunk. Nyilván nem ez az alaphang. Van egy ideológiai alap, ami visszaköszön a dalokban, és részben ez az, ami összetart. Ahogy a közös szimbólumok is: például a Nagy-Magyarország jelkép, az árpád-sávós zászló – ezek az egy közösséghez való tartozás jelei. Ennek ellenére, amikor a zenekar tagjai megnézték a filmet, nagyon tetszett nekik az énekes lány hozzászólása a toleranciáról, a kultúrák elfogadásáról. Sajnos nem fejtették ki hosszabban, hogy miért, de sokkal inkább az tetszett nekik, mint amikor másik két lány a zsidókról beszélt meglehetősen előítéletesen. Talán ők túlságosan leleplezőek voltak.

V.G.: Amikor a zsidókról beszélnek, azt éreztem – és nem akarom ezzel relativizálni a problémát –, hogy üresek ezek a kategóriák, nincsen mögötte egy mély, „kidolgozott” és meggyőződéses antiszemitizmus.

W.B.: Nagyon érdekes, hogy ezt mondd. Emlékszem, hogy egy nagyon hosszú folyamat vagy vita volt, mire kitaláltuk, hogy az a rész hogyan jelenjen meg a filmben. Akkor pont ide jutottunk, hogy van egy ilyen antiglobalista, kapitalizmusellenes érzés, ami egy általános érzés, és egyre szélesebb körben, abszolút mainstream társadalmi csoportoknál is fontos gondolat. És hogy ebből aztán hogyan jut el a zenekar körüli közönség a zsidóig? A kiindulópont egy általános kiszolgáltatottságérzés, kirekesztettségérzés, ami valahogy mégis oda vezet, hogy megjelenik a fajelmélet.

K.B.: Az interjúk során elkezdett mindenki kódolni az olyan kényes kérdésekben, mint az antiszemitizmus. Sziva Balázs és társai elég értelmesek ahhoz, hogy konszolidált arcot mutassanak, amikor egy film készül róluk, de a dal-szövegekben, a koncertközönség reakcióiban ott van az antiszemitizmus, még ha ők ezeket a megnyilvánulásokat nem is tartják annak.

T.T.: Amikor nem filmeztétek Balázst, akkor sem voltak erre utaló nyomok, nem voltak radikálisabb elmozdulásai?

K.B.: Egyszer, amikor még nem forgattunk, hanem csak néztük a koncertjüket, „castingoltunk”, előfordult, hogy két szám között a közönség elkezdte üvölni, hogy „mocsos zsidók, mocsos zsidók”. Balázs a színpadon, csitítani próbálva a közönséget kérte, hogy „ne mondják ezt”, az volt az érve, hogy „így soha nem fog az együttes bekerülni a mainstreambe” – nem ezt a szót szokta használni, inkább arra gondolt, hogy bekerülni a médiába.

T.T.: Érdekből ne csináljuk ezt, de valójában gondolhatjuk?

K.B.: A Balázs nyilván nem egy harcos liberális és nem a tolerancia bajnoka, szóval ezt ne várjuk el tőle, nem arról van szó. Azt gondolom, sokkal érdekesebb, hogy Balázs ennek a rajongótábornak a vezetőjeként tudja őket adott esetben hergelni, de tudja őket moderálni is. És ez fontos, a színpadon kiállva, a Fradi-drukkertábort vezetve, annak részeként, neki van szava.

V.G.: És nyilván van felelősségérzete is.

K.B.: Igen, én azt gondolom, hogy igen. Ez kettős szerintem, ő egy picit ezt akarja is, meg nem is. F fiatal, harminc körüli fiú, de épp ez benne az érdekes. Nem azért csitítja őket, hogy gyerekek, mi azért nem zsidózunk, mert nem értünk ezzel egyet, és nem ezért fogja a színpadon ezt mondani, miközben előtte elénekli a Tobacco Road című számot, melynek az refrénje, hogy „Gyűlöllek, Dohány utca”, ami elég egyértelmű üzenet. Ezt a refrént nem lehet más-képp értelmezni, bár ők azt mondták, amikor erre rákérdeztünk, hogy ez a szöveg csak egy vicc, egy fricska, egy poén.

W.B.: Én még annyit tennék hozzá, hogy különféle közönségei vannak, tehát többféle közönség előtt játszik. És nyilván szüksége van rájuk. Van a mag, a Romantikus Erőszak rajongótábora, és megvan a nekik szánt repertoár, amit úgymond kötelezően el kell nekik játszani. Utána pedig átmegy mondjuk a Magyar Szigetre, az már egy kicsit más közönség. Meg elmegy egy erdélyi turnéra, ami megint más.

„EGY ELJÖVENDŐ FEGYVERES FORRADALOM”

A forgatást követő zavargások

K.Z.: Hogyan reagáltak a film készítése közben kitört 2006 őszi eseményekre, milyen dilemmákat vetett fel azzal kapcsolatban, hogy akkor mi legyen a filmmel?

K.B.: Először is, ezek az események nagyon rosszul érintettek. A filmben megmutatjuk, hogy valamit szeretnének, hogy valaminek történnie kell már, amit azért annyira nem vettünk komolyan. Amikor 2006 augusztusában forgattunk velük a már említett erdélyi turnén, ott a dobos fiú beszélt nekem egy eljövendő fegyveres forradalomról, ami elég súlyosnak tűnt, akkor beleborzongtam, nem tudtam, hogy ezt mennyire gondolja komolyan. Aztán persze elhessegettem a dolgot, és gyakorlatilag rá egy hónapra, szeptember 18-án kirobbantak az utcai zavargások. Láttam a tévében, hogy mi zajlik, és sejtettem, hogy azok az emberek, akikkel egy éven át együtt forgattunk, ott lehetnek a tömegben, és nyilván nemcsak mint bábázkodók, hanem mint aktív résztvevők. Arra nem gondoltam, hogy kimennék forgatni, inkább azt szerettem volna, ha már ez történt, akkor mondják el utólag, hogy ezt hogyan gondolják, hogyan lát-

ják. Kiderült, hogy az, amit én borzalmas erőszaknak láttam, számukra egy forradalom volt, amelyben ők újra pesti srácokká váltak; ami történt, az ötvenhatnak a reprodukciója volt, ami hősiez lázadás volt az „elnyomó” elit ellen, a rendőrség, az erőszak szerve ellen. És így kerek lett a történet, hiszen ez a lényeg, a romantika mellett ott van az erőszak is. Akkor minden összeállt: ott mozog ebben a szubkultúrában az erőszak kultusza, ami adott ponton realizálódik, egészen konkrét formát ölt. Emiatt aztán minden átértékelődik. Hiába tetszik nekünk a népzene, vagy az, hogy a történelmi korokról énekelnek, ha mégis alapvetően arról szól, hogy valamiféle erőszakra szükség van ilyen vagy olyan cél érdekében, akkor másként tekintünk a dolgokra.

K.Z.: Említetted, hogy például amikor a filmet bemutattátok, és az együttes tagjai látták a lányok viszonylag nyers antiszemitizmusát, szemben az énekesnő a színtérhez képest szokatlan „toleráns” érveivel, nekik az utóbbi tetszett jobban. Nem érezték esetleg azt, hogy ez valamilyen irányba eltolja az együttesről kialakult kép értelmezését? A film végén a vágásokkal ti is megmutatjátok azt, amikor a koncerten a forradalomról volt szó, és azt is, amikor megkétszereződik az események.

K.B.: Nem volt nagy sikere a film befejezésének. Azt hiszem, azt mondta Balázs rá, inkább lekicsinylően, hogy az olyan túlzó médiahajhász. De mi azt gondoljuk, nagyon fontos része a sztorinak, tehát igazából itt se erőszakoltunk rá semmi olyat a csapatra, ami ne az ő történetük lenne. A 2006-os eseményeket nemcsak mi, de az együttes is meghatározónak gondolja.

K.Z.: De ők se tiltakoztak, hogy márpedig ez a bemutatás így nem helyes, és szeretnék, ha másképpen történe.

K.B.: Nem is mondhatták volna semmilyen jogon, hiszen ők is erről beszélnek. Ha megnézed, azóta megjelent a Romantikus Erőszak válogatás-CD-je, amelyen olyan videospotok vannak, amelyek abszolút a 2006 őszi eseményekről szólnak. Ők maguk is felvállalják, beépítették a 2006 őszi eseményeket a saját történetükbe. Ez szerintem tőlünk függetlenül, tehát nem a film hatására lett az ő sztorijuk. Mi a film végén az általuk megélt katarzist próbáljuk visszaadni, amikor bemutatjuk, ahogy a koncerten a rajongók vállukra veszik Balázst, ami már egy fölfokozott hangulatról szól. Filmalkotóként annyit raktunk hozzá, hogy párhuzamosan azt a fajta katartikus élményt is ábrázoltuk, amit megélhettek a Szabadság téren.

W.B.: Ezt szerintem se lehetett kihagyni, annyira adta magát. A film is úgy kezdődik, hogy a koncerten a fiatalok azt skandalizálják, hogy „Ria-ria-hungária”, a végén a szabadság tériek pedig azt üvöltik, hogy „szép volt, fiúk”, tehát az egész átölezi ez a Fradi-drukkerség, és minden, ami hozzátartozik.

„**A NEMZETI ROCK NEM ZENEI STÍLUST JELENT, HANEM TEMATIKÁT**”

A nemzeti rock mint színtér, műfaj és szubkultúra

K.Z.: Mennyire éreztétek azt, hogy a nemzeti rock egy lehatárolt szubkultúra vagy színtér, a saját szkinhed, folk, és hasonló gyökereivel és hatásaival, amiket egyesít? Vagy ennél sokkal folyékonyabb átfedései vannak a populárisabb, de szintén nemzeti szimbolikával átítatott rock színtérrel?

K.B.: Az utóbbi. Van átjárás, teljesen összefolynak, és azzal, hogy nemzeti rocknak hívják, igazából próbálják szalonképesé tenni azt a zenét, amelyben ott van azért a kemény, odamondós zene. Igazából a nemzeti rock nem zenei stílust jelent, ez a filmben elhangzik, hanem tematikát. Aki erről énekel, az képviseli nemzeti rockot. Ezt lehet más stílusban is művelni. Persze ha operetben van szó nemzeti érzésről, akkor el tudom képzelni, hogy az nem tekinthető nemzeti rocknak, mert utóbbihoz azért kell rockzene, meg gitár, meg dob, meg ami a rock velejárója. De mindenképpen a tematika, az ideológia a lényeg. És azért itt megint széles a paletta. Mert mit fogadnak be azok, akik a nemzeti rockról beszélnek? Befogadják a punk zenét, a népzénét, befogadják ezeket a rockosított balladákat is. Ez egyfajta identitáskeresés története. Én inkább úgy nevezném, hogy identitászene.

W.B.: Azért nagyon fontos, hogy rockzene. Ezen még sokat lehet gondolkodni, de tényleg ott van a férfiasság, meg annak a kifejezése, hogy nem a mostani divatos irányzatokat követik, hanem van ennek egyfajta hagyománytisztelő jellege is. Eleve a rockzene egy tradicionális műfaj, szerintem nem véletlen, hogy nem reggae-re nyomják ezeket a szövegeket.

T.T.: Bár ha a régebbi szkinhed zenére gondolunk, akkor ott is vannak reggae-re emlékeztető motívumok.

W.B.: Igen, a ska. De a szkinhed, az más dolog egyértelműen, legalábbis számomra...

K.B.: A dobos srác, amikor arra kérdeztem rá, hogy miért szereti ezt a zenét, vagy miért fontos neki ez a zene, egyértelműen azt mondta, hogy csak a szövegek miatt. És ezzel nagyon sokat mondott. Neki elsősorban a szövegek számítanak, a szövegben kapják vissza azokat az ideológiai mondatokat, amelyek, szerintem, közösséggé kovácsolják őket. Tehát így ér össze az egész. Odamegyek valamilyen elvárással, például mert Fradi-drukker vagyok, és akkor ott megkapom ezeket az ideológiai üzeneteket, amiből aztán folyamatosan azt érzem, hogy ez megvan, ott vagyok a saját közegemben.

„FÜGGETLEN FORRADALMÁROK”

A nemzeti rock és a magyar radikális jobboldali politikai mozgalmak kapcsolata

V.G.: Ez a zenei színtér valamilyen módon átfedésben van a politikai színtérrel. Együtt mennek tüntetésre, de a végén a Halászbástyánál a Budaházy-beszéd van bejátszva. Mennyire veszik a politikusok komolyan őket, vagy hogyan veszik őket komolyan, mint partnerek?

W.B.: Hosszas tanakodás után úgy döntöttük, hogy a politikai szálát teljesen kihagyjuk. Volt egy olyan változat, amiben a film egy ilyen irányba is elindult volna.

K.B.: Ők maguk is nagyon tiltakoztak ez ellen, és talán ez volt az egyetlen ilyen jellegű tiltakozásuk: úgy tűnt, Sziva Balázs és talán a teljes zenekar nagyon tudatosan törekszik arra, hogy ha lehet, távol tartsa magát a politikától. Nagyon végiggondolják, hogy melyik párt rendezvényén lépjenek fel. Az önképük része, hogy „független forradalmárok”, olyan fiatal srácok, akiket nem tud megvenni a politika – és ez nagyon fontos, mert elutasítják ugyan a politikai elitet..., de közben nemrégiben felléptek a Jobbik rendezvényén, illetve 2006-ban a MIÉP kampányzáróján is.

T.T.: Már az a tény, hogy 2006: MIÉP, 2008: Jobbik (bár akkor még nem volt meghatározó erő és parlamenti párt), azért jelzi, hogy rajta tartják a kezüket a kor ütőerén... Most is elmehettek volna a MIÉP-es rendezvényre, de nem tették...

K.B.: Igen, de azt, hogy őket mennyire használja a politika, nem tudom megmondani.

W.B.: Nekem még van egy olyan érzésem a Balázssal kapcsolatban, hogy nagyon okosan látja, ha direkt módon belemegy a politikába, akkor legfeljebb másodhegedűs szerepet kap. Így meg azzal, hogy megmarad kívülállónak, lehet egy olyan képe önmagáról, hogy valóban egy önálló, független vezérszemélyiség.

K.B.: Azt mondanám, egy petőfis, karizmatikus költő.

„MEG LEHETETT LAZÍTANI A LÖVÉSZÁRKOkat”

A film utóélete, reakciók, kritikák

V.G.: Itthon hagyományosan nagy szerepe van a politikai szekértáborok elkülönítésének, hogy ki „melyik oldalon” áll... ez mennyire befolyásolta a film megítélését, és ti milyen reakciókat kaptatok az eltérő politikai oldalakról?

K.B.: Érdekesek voltak a reakciók, igazából mindenhol, ha úgy tetszik, minden politikai oldalról érkezett dicséret is és számonkérés vagy kritika is. De talán előre látható volt, hogy milyen reakciók lesznek. A baloldali liberális oldalon szeretik azt, ha meg van mutatva, hogy ezek a fiúk milyen csúnya, rossz szélsőjobboldali antiszemiták. Azt azonban hiányolják, hogy miért nincsen jobban jelen az én véleményem, miért nem teszem helyre őket valamilyen formában, miért nem kérdeztem meg ezt és ezt – amelyek egyébként abszolút buta kérdések, mert honnan tudják azt, hogy én mit kérdeztem meg? Ők csak válaszokat hallanak, a szereplőket hallják beszélni. A jobboldali, szubkultúrából érkező, nem is kritikák, hanem inkább fórumbejegyzések pedig többnyire azt mondják, hogy nagyon jó a film – erről én azt gondolom, hogy azért, mert nyilván azt értékeli vagy méltányolja, hogy nincsenek leírva, mint „fasiszták”, tehát nem kapnak ilyen kategóriát vagy stigmát, hanem pontosan és árnyaltan vannak bemutatva, vagyis tudnak olyan pontokat találni, amelyekkel azonosulhatnak. Meg aztán nincsen benne kommentár és egész egyszerűen saját magukat látják viszont – ez azért mindig nagyon vonzó, ha az ember a saját fényképét nézegeti, akkor azt szereti.

V.G.: Azért van olyan élmény is, amikor azt látod, hogy: de hát ez nem én vagyok. Tehát hogy elégedettek, az jelent valamit.

K.B.: Igen, én is azt gondolom, hogy valamit sikerült megfogni, amit ők magukénak vallanak. De voltak olyan vélemények is, hogy valahol olyan sokat mutattuk azokat a lányokat, akik úgy beszélnek a zsidókról, és ott már kilóg a lóláb. Mindenképp azt keresték, hogy akkor hol állunk, kik vagyunk mi. És ez valahol jó, mert picit így át lehetett a határokat lépni, vagy meg lehetett lazítani ezeket a lövészárkokat.

K.Z.: A szereplőkkel, például a Balázzsal, tartjátok még a kapcsolatot?

K.B.: Szoktam vele beszélni, a DVD-kiadás meg hasonló kapcsán, papírokat kellett aláírni, ilyesmi, és abszolút normális maradt a viszony. Minden filmezésnél úgy van, hogy az ember nagyon közel kerül a szereplőihez, sokat van velük, és akkor egyszer csak vége szakad ennek. Az ember elkezd vágni, beül a vágószobába, akkor nem találkozik velük, utána meg időnként telefonon érintkezik, hogy megkérdezze, hogy vagytok? Tehát nagyon furcsa az egész. Ez egyfajta barátság is lehetne, mert ugye, mi sokat voltunk ott, és lehet, hogy nekik is élmény volt, amikor együtt forgattunk, és minden esetben dilemma, hogyan kell ezt folytatni.

T.T.: Volt egy előre aláírt papírotok arról, hogy amit ti leforgattok, abba ők automatikusan beleegyeznek, hogy publikálhatjátok?

K.B.: Igen, szoktunk, de ezt mindig, témától függetlenül így tesszük. Az nagyon nagy gond lehet, ha az ember forgat és forgat, dolgozik az anyagon, aztán a végén azt mondja a szereplő, hogy mégse járul hozzá, és akkor hiába dolgoztál napokig, hetekig, hónapokig.

T.T.: Mindenki aláírta, vagy csak Balázs?

K.B.: Mindenki, aki megszólalt. Akivel interjútunk, beszélgettünk, azokkal mind aláírtuk. De arra nagyon figyeltünk, hogy ők voltak az elsők, akiknek levetítettük. Szerveztünk egy külön vetítést a szereplőknek, elég sokan el is jöttek, hogy lássák, mi készült el belőle – kíváncsiak voltak ők is, mi pedig azt is felvettük, hogy hogyan reagáltak rá.

T.T.: Volt taps a végén?

K.B.: Igen.

W.B.: Az egy nagyon érdekes pillanat volt, egyfajta mérföldkő... Nagy megkönnyebbülés volt, amikor kiderült, hogy szerették a filmet.

K.B.: Igen, izasztó perceket éltünk át, nagyon fontos volt, hogy hogyan reagálnak. Meg kellett nyernünk őket, és azt hiszem, sikerült.