

Tófalvy Tamás

Zenei közösségek és online közösségi média

A szubkultúráktól a műfaji színterekig¹

1. BEVEZETÉS

„Kit érdekelnek még manapság a hagyományos zenekari honlapok? Mindenki a MySpace profilokat látogatja [...] valószínűleg hamarosan fel is hagyunk ezzel az egésszel” – állt a 2007 augusztusi bejegyzés még fél évvel később is a legfrissebbként a Terror nevű amerikai hardcore zenekar honlapján.² És valóban: ha néhány hónap múlva visszatért valaki az oldalra, akkor kattintása nyomán pár másodpercen belül a MySpace-en találta magát. A honlapot bezárták, a domain egy darabig közvetlenül a Terror MySpace-oldalára³ irányította át a látogatókat, majd végleg megszűnt, jól illusztrálva azt a hangsúlyeltolódást, melyben az extrém műfajok online zenefogyasztási és -disztribúciós folyamatai gazdasági és közösségi értelemben is egyre jobban a web 2.0-ás alkalmazások felé mozdultak el.⁴

Tény, hogy az ezredforduló óta az internet nemcsak a zene előállításának, terjesztésének és fogyasztásának, hanem a zenéről való gondolkodásnak és kommunikációnak is az egyik legfontosabb eszközévé, közegévé vált, az utóbbi hat-hét évben pedig tovább gyorsította a folyamatot a web 2.0-ának is nevezett online közösségi média (O’Reilly 2005) térhódítása: többek között a MySpace és a Last.fm megjelenése és a fájlcsere hálózatok forgalmának növekedése, a legutóbbi időkben pedig a Twitter és a Facebook népszerűségének megugrása. A szakértők és elemzők többsége által konszenzuálisan forradalminak tartott átalakulás zeneiparra gyakorolt hatásáról szóló híreket az on- és

¹ A tanulmány a *Replika* 65. számában megjelent két cikk (Tófalvy 2008b, 2008c) összevont és átdolgozott változata. Ezúton is köszönöm Kacsuk Zoltánnak e tanulmány korábbi változataihoz fűzött kommentárjait, továbbá Vályi Gábor, Rónai András, Bátorfy Attila kritikáit, észrevételeit.

² <http://www.terrorhc.com> (Hozzáférés 2009. március 14.)

³ <http://www.myspace.com/terror> (Hozzáférés 2009. március 14.)

⁴ A web 2.0 az olyan online alkalmazások, szolgáltatások gyűjtőneve, melyek lehetővé teszik a jelentős felhasználói, közösségi együttműködést és részvételt a tartalom-előállításban és -megosztásban; jellemzően ingyenesen hozzáférhetőek és könnyen kezelhetők; továbbá hatékonyságuk nagymértékben függ a felhasználók aktivitásától és preferenciáitól. A legfontosabb web 2.0-ás, online közösségi alkalmazások a közösségi hálók (Facebook), mikroblogok (Twitter, Tumblr) zenei közösségi hálók (MySpace), wiki-típusú tudástárak (Wikipedia), fájlcsere hálózatok (Soulseek), videomegosztók (YouTube) és feedgyűjtők (Netvibes). Bővebben lásd O’Reilly (2005).

offline újságolvasók is viszonylag közelről követhették és követhetik figyelemmel, köszönhetően a média által is szívesen felkapott, kisebb vagy nagyobb port kavart eseményeknek: kezdve a korai Napster-perektől a zeneipar válságáról szóló elemzéseken keresztül egészen a *Time* magazin által 2006-ban az év emberének választott „felhasználóig”.⁵ Ugyanígy világszerte lehetett arról is hallani, hogy egyes előadók, zenekarok hogyan próbálnak meg alkalmazkodni a változó időkhöz, és saját javukra fordítani a tendenciát. Így járhatta be a világsajtót az a hír, hogy a Radiohead annyira árulta *In Rainbows* című lemezét az interneten, amennyit a letöltők éppen hajlandóak voltak érte fizetni, vagy hogy a Nine Inch Nails 2008 májusában ingyenesen tette hozzáférhetővé *The Slip* című albumát a honlapján.⁶

Ebben a tanulmányban arra keresem a választ, hogy mindezek a megváltozott disztribúciós folyamatok, zenehallgatási és kommunikációs szokások hogyan hatnak a zenei ízlés és preferencia mentén szerveződő közösségekre, zenei színterekre és identitásokra. Hogyan formálják az egyes műfaj-meghatározások, közösségek és identitások egymást és az egyes online alkalmazások térhódításához való viszonyulást, és mindez hogyan vonja maga után a klasszikus és posztmodern szubkultúrakoncepciók alkalmazhatóságának megkérdőjeleződését? És végül, de nem utolsósorban: mindezek a folyamatok milyen konfliktusokhoz vezethetnek?

E problémákat a deathcore műfajhoz köthető extrém zenei színtér online közösségi fejleményei és diskurzusai elemzésén keresztül fogom megközelíteni, egyben reflektálva a zenei preferencia mentén szerveződő közösségek kutatásának általános terminológiai vitáira is. Céloom az, hogy bemutassam: az online közösségi média által jelentős mértékben formált színterek mintázataiban kétségtávolan fellelhetőek egyes, „klasszikusnak” nevezhető „szubkulturális” mechanizmusok, ugyanakkor az online közösségi alkalmazásoknak köszönhetően olyan új gyakorlatok és konfliktusok is megjelentek az elemzett színtéren, melyek leírására és értelmezésére a klasszikus és posztmodern szubkultúraelméletek sem látszanak megfelelőnek. Helyettük ezért a „műfaji színtér”⁷ fogalmára építő megközelítést javaslom – a tanulmány első felében a zenei alapon szerveződő közösségek körüli viták, majd a második szakaszban a deathcore színtér változásainak értelmezése segítségével.

⁵ Lev Grossman: Time's Person of the Year: You. *Time*, 2006. dec. 16. Elérhető: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html> (Hozzáférés 2009. március 14.)

⁶ BBC News: Radiohead album set free on web. Elérhető: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7037219.stm> (Hozzáférés 2009. március 14.). És: Nine Inch Nails offer free album. Elérhető: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7384324.stm> (Hozzáférés 2009. március 14.)

⁷ A színtér fogalmának használatához lásd Bennett (2004b), Bennett–Peterson (2004), Kahn–Harris (2008), Hodkinson (2002), Hesmondhalgh (2005).

2. A SZUBKULTÚRÁKTÓL A GLOBÁLIS SZÍNTEREKIG

Talán nem túlzás az a megállapítás, hogy kevés olyan kultúrakutatási hagyomány létezik, melyben a kortárs kutatók olyan gyakran térnének vissza egy meghaladottnak tételezett, korábbi periódus elméletének kritikáihoz, mint a kritikai kultúrakutatás zenei alapon szerveződő közösségekkel foglalkozó területe. Ezek a vissza-visszautaló gesztusok leginkább a hetvenes években ereje teljében lévő birminghami *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) munkásságával, vagy más szóval a szubkultúrakutatás „második hullámának” (Rác 1998, Kacsuk 2005) hagyományával kapcsolatban merülnek fel rendszeresen a kritikai kultúrakutatás eme szegletében.

2.1. A CCCS szubkultúrafogalmától a „harmadik hullámig” és tovább

Mint ahogy az ismert a klasszikus történeti narratívumból, a CCCS pozíciói a múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveinek fordulóján kezdtek meggyengülni, hogy a főbb állásokat a CCCS szubkultúrafogalmának, illetve számos további elméleti megfontolásának bírálatából kiinduló „harmadik hullám” foglalja el. Azonban hiába telt el azóta majdnem két évtized, a CCCS szelleme, ugyan többnyire negatív hivatkozások által, de továbbra is élénken jelen van a legfrissebb írások túlnyomó részében. Bár többféleképpen lehetne magyarázni a CCCS szubkultúrafogalmának e szokatlanul intenzív továbbélését, úgy vélem, a lehetséges megoldásoktól függetlenül, pusztán a diskurzus kétségbevonhatatlan jelenléte, valamint a főbb elméleti álláspontok megismerése okán is érdemes áttekinteni néhány főbb ponton, hogyan is kerül elő még mindig a CCCS szubkultúrafogalma, hogyan érvelnek ellene a harmadik hullám és a részben már akár negyediknek is nevezhető újabb generáció képviselői.

2.1.1. *A harmadik hullám szubkultúrakritikája*

Mivel a szubkultúrakutatás második és harmadik hullámának viszonyát Kacsuk Zoltán (2005) már részletesen bemutatta, ezért most csak nagy vonalakban ismertetném a CCCS, valamint az azt meghaladni kívánó újabb kutatások felfogásai közti főbb nézeteltéréseket. Eszerint a szubkultúrakutatás klasszikus, a főleg Paul Willis ([1977] 2000) és Dick Hebdige (1979) munkáival fémjelzett felfogásában a szubkulturális közösség fogalma többek között olyan előfeltételezésekhez és részfogalmakhoz volt köthető, mint az ellenállás, osztályhelyzet, zárt stíluskódok, homogén közösség, fix struktúra, látványosság és strukturális homológia – a leginkább a brit munkásosztály fiatalságának kutatása és a frissen kialakuló punk mozgalom elemzése nyomán kialakított szubkultúrafogalommal kapcsolatban nem véletlenül jegyzi meg kritikusan Andy Bennett, hogy a felfogás „hermeneutikai lezártágot” kívánt „a zenei és stílusbeli preferenciák közötti kapcsolatra erőltetni” (Bennett 2005: 141).

Ugyanakkor az sem figyelmen kívül hagyandó körülmény, hogy a legtöbb kifogás nem azért merült fel később a CCCS módszertanával kapcsolatban, mert „eredeti” terepein nem nyújtott megfelelő leírást, hanem főleg azért, mert időközben több olyan – újonnan kialakult vagy éppen előzőleg figyelmen kívül hagyott – közösségi szerveződés került a kultúrakutatás látóterébe, amelyek fogalmi és gyakorlatai már nem voltak értelmezhetőek a klasszikus paradigmában. Fogalmi és empirikus elégedetlenség is motiválta tehát azt a többek között „posztmodernnek” is nevezett, elsősorban Redhead, Thornton, majd Muggleton és Bennett⁸ által képviselt „harmadik hullámot”, amely elsősorban e zárt fogalmi háló szétbontását tekintette feladatának, részben olyan új fogalmak kidolgozásával, mint például a klubkultúra vagy a neo-törzs (lásd Bennett 2005, Kacsuk 2005).

Peter J. Martin (2008) szerint egyaránt köszönhető az empiria és az elmélet területén jelentkező problémáknak, hogy például a kollektivitás és a csoport fogalmainak homogén egységként való kezelése megkérdőjeleződött; és ebből a szociológia egészét érintő folyamatból természetesen a szubkultúrakutatás sem maradhatott ki. Így a társadalomelmélet olyan nagy múltú kollektív fogalmi mellett, mint például a nemzetállam, a társadalmi osztály vagy a család, a szubkultúra fogalma is átértékelésre, újrapozicionálásra szorul. Martin javaslata szerint egy interakcionista és reprezentacionista hozzáállás segíthet a helyzeten: e felfogásban a nagy kollektív fogalmak fölülről lefelé haladó szemlélete helyett a szubkultúrát elsősorban egy alulról felfelé építkező, szimbolikus reprezentációs eszközként érdemes kezelni, amelynek vizsgálata az egyének kapcsolatainak, interakcióinak vizsgálatára kell hogy hagyatkozzon.

A hebdige-i (1979) szubkultúrafogalom egy részfogalmát, a klasszikus látványosságfogalmat Keith Kahn-Harris (2008) a globális extrém metal szintér egy szeletének bemutatásán keresztül bírálta. Kahn-Harris azt mutatta be a szintér egyes szereplőinek megnyilatkozásait elemezve, hogy a zene produkciója és fogyasztása terén gyakorolt határátlépések korántsem azonosak a szubkultúra egészének határátlépésével, azaz látványosságával. Mert bár az extrém metal szintéren belül előfordulnak határátlépésnek minősülő viselkedésmódok (például a szókimondóbb szövegek, erőszakosnak minősített vizuális koncepciók vagy éppen a koncertek és a zene élvezetének gyakorlatai révén), de ezek a mainstream médiában nem jelennek meg, és a kívülállók számára többnyire láthatatlanok, ezért a „látványosság” hagyományos fogalma már nem alkalmazható az ilyen természetű társas viselkedésre.

⁸ Az újabb és régebbi felfogások közötti határok ebben az esetben sem pengeélek – például a poszt-szubkulturalista elméletek egyik apostolának számító Bennett a szintér fogalmát is használja, de alkalomadtán még a szubkultúra fogalmához is vissza-visszanyúl (lásd Bennett 2004a, 2004b, 2005).

2.1.2. További kritikák

A szubkultúrafogalom újabb, a poszt-szubkulturális fogalomrendszer keretein belüli értelmezéseinek legitimitását többek között Tracey Greener és Robert Hollands (2008) is kétségbevonta: ők az online szerveződő globális psytrance szintér (ön)reprezentációját és identitásformáló reflexióit vizsgálták. Greener és Hollands online kérdőíves módszerrel összesen 569, magát a globális psytrance közösség tagjának valló érintettet kérdezett meg 40 országból, többek között a psytrance közösség természetéről, a zenéhez kapcsolódó személyes élményekről és a droghasználatról. A szerzők az eredményekből azt a tanulságot vonták le, hogy a globális virtuális psytrance-közösség leírására a klasszikus szubkultúrakonceptió azért nem megfelelő, mert a közösség például korántsem határolható körül egyértelműen és nem rendelkezik azzal a zártsággal, ami egy „hagyományos” szubkultúrára jellemző. Ugyanakkor Greener és Hollands szerint a psytrance a posztmodern szubkultúrafogalomnak is ellenáll: nem elég átmeneti a szerveződése, és számos olyan közös érték és állásfoglalás köti össze viszonylag stabilan a magukat a közösség tagjainak vallókat, ami nézetük szerint a posztmodern értelmezési hagyományhoz nem illeszkedik.

Természetesen Greener és Hollands kritikája nem az egyedüli, amely már a poszt-szubkulturális elméleteket is bírálja, azt állítva, hogy egy adott zenei preferencia-rendszer köré szerveződött közösség nem értelmezhető a korábbi felfogások szerint (Hesmondhalgh 2005). Az utóbbi években a szubkultúra régi és újabb változatai nyomán zajló viták tanulságai, valamint az eddig ismertetett gondolatmenetek alapján egyaránt indokoltnak látszik egy olyan pozíció elfoglalása, miszerint e fogalmi és módszertani vita legtermékenyebben egy alternatív, kevésbé terhelt terminus használatával folytatható. Erre a szerepre pedig meglátásom szerint a tanulmányban eddig is használt és idézett „szintér” fogalma látszik a legmegfelelőbbnek.

3. SZÍNTEREK: HELYEK, MŰFAJOK, INTERNET

A kultúrakutatás köztudatába Will Straw (1991) vezette be újra a szintér fogalmát, egy, a megelőző zenei közösségfogalmaknál dinamikusabb, sokrétűbben használható értelmezési keretet ajánlva. Az eredetileg amerikai zenei újságírók által a 20. század közepétől rendszeresen, majd a populáris zene kutatói által alkalomszerűen használt szintér koncepciója Straw felvetését követően lett egyre kedveltebb fogalmi eszköze a kultúrakutatásnak, használatában jellemzően keveredve a poszt-szubkulturális terminológia egyes hívószavaival, majd az ezredfordulót követően Bennett és Peterson (2004), valamint Bennett (2004b) tették a legambiciózusabb kísérletet a szintérfogalom túlburjánzó alkalmazásainak és értelmezéseinek taxonómiájára és konszolidálására.⁹

⁹ További diszciplináris háttér, hogy a szintér fogalmának használata jellemzően a popular music studies diszciplináris hagyományához, a szubkultúra pedig a kritikai kultúrakutatáshoz, illet-

A színtér fogalmának propagálói szerint a terminus több szempontból alkalmasabbnak tűnik a zenei preferencia alapján szerveződő közösségek leírására és interpretációjára, mint például a szubkultúra terminus klasszikus vagy különböző „poszt” jelzőkkel ellátott változatai. Mindenekelőtt, ahogy arra Bennett (2004b) is rámutatott, a színtér egy szabadabb, kevesebb megkötéssel járó fogalom: nem feltételez szükségszerű kapcsolatokat például a zenei ízlés és osztályhelyzet, valamint a viselkedés és a zenei kifejezésmód között, és nem határozza meg, nem határolja le az egyes zenei közösségek szerveződési formáit. Továbbá: nemcsak az adott közösség előtérben lévő, „látható” tagjaira koncentrálnak, hanem figyelembe veszi a színtérhez kevésbé látványosan kötődők¹⁰ szokásait is. Az ebből következően jóval dinamikusabb szemlélet a megelőzőeknél több helyen és sokoldalúbban alkalmazható, mivel nem egy bizonyos közösségi struktúra jellemzőire, hanem a szerveződés rugalmas viszonyrendszerére fókuszál; arra, hogy az adott zenei színtér tagjai – rajongók, DJ-k, zenekarok, szervezők, kiadók, kritikusok és így tovább – hogyan konstruálják és értelmezik újra és újra a hálózatot, melyben tevékenykednek.

Továbbá még egy utolsó, de korántsem mellékes szempont szól a terminus használata mellett. A szubkultúra akadémiai közegekből eredő fogalmát az egyes közösségek jellemzően nem használják saját szerveződési formájuk vagy csoportjuk jelzőjeként;¹¹ a fogalom továbbá egyértelműen pejoratív színezetet is kapott: részben a használat mintázatai, és részben már a „szub” előtag okán is, amely könnyen a „másodlagos kultúra” értelmezéstartományába tereli az ebbe a kategóriába sorolt gyakorlatokat. A színtér ezzel szemben nem egy „felülről” érkező fogalom, hanem a zenészek és zenefogyasztók gyakran használt és reflektált, ugyanakkor negatív felhanggal nem rendelkező kifejezése, amely közelebb hozhatja egymáshoz a zenei közösségek értelmezésének akadémiai és mindennapi diskurzusait is.

ve magához a szubkultúrakutatáshoz kötődik. Ugyanakkor, már csak egyes kutatók szimultán érintettsége okán is, e határok korántsem átjárhatatlanok; emellett úgy vélem, hogy a zenei közösségekkel foglalkozó társadalomtudományok nagy halmazában megfigyelhető egy olyan általános trend, ami jellemzően a szubkultúra fogalmának újabb és újabb kritikáit, illetve a színtér fogalmának párhuzamos „felemelkedését” hozza magával. Saját áttekintésemben ezért most nem az egyes tudományágak közötti feszültségekre, hanem e két, már széles körben elterjedt és használt kulcsfogalom konceptuális viszonyára koncentrálok.

¹⁰ Mint például a színtér szervezésében aktívan részt nem vállalók, de koncertekre járók, vagy éppen csak otthon zenét letöltők és hallgatók kontribúcióját.

¹¹ Ennek éppen az ellenkezőjét állítja Bennett (2004a), e kérdés megvitatása azonban korántsem könnyű: mivel Bennett nem hoz pozitív példákat, azokat nem tudom cáfolni, továbbá valami hiányának a bizonyítására ugyancsak nehéz feladat. Ezért a következőképpen tudom megfogalmazni ellenvetésemet: eddigi kutatásaim és beszélgetéseim során úgy tapasztaltam, hogy a rajongók, zenészek vagy más érintettek csak *nagyon* ritkán nevezik saját közegüket szubkultúrának, ezzel szemben az „underground”, „közösség” vagy „színtér” kifejezések rendszeresen visszatérő elemei az önreflexív diskurzusoknak.

3.1. Lokális, transzlokális és virtuális színterek

A színtér különböző jelentéseit, funkcióit rendszerezni kívánó Bennett és Peterson (2004) által összeállított kötetnek már a felépítése is világosan tükrözi a szerkesztők színtér-osztályozási, tipológiai koncepcióját: a lokális színtereket elemző írások után az úgynevezett transzlokális színtereket tárgyaló tanulmányok következnek, végül a virtuálisnak elkeresztelt színterekkel foglalkozó tanulmányok blokkja zárja a sort.

A három típus közül a kétségkívül legegyszerűbb és legvilágosabban interpretálható színtérformának a *lokális színtér* tűnik, mely egy bizonyos helyhez, városhoz, környékhez kapcsolódó zenei műfajok, mozgalmak és egyéb közösségek hálózatát reprezentálja. Tipikus lokális színtér lehet így a sokat kutatott és idézett kultikus liverpooli zenei színtér, vagy akár egy-egy olyan hangzás is, mint a „Canterbury Sound”, a „Bay-area thrash metal” vagy a „New Orleans jazz” is.

A *transzlokális színtér* fogalma ezzel szemben már olyan szerveződések próbál megragadni, melyek túlnyúlnak egy-egy hely vonzáskörzetén, azaz egyszerre több lokalitáshoz köthetőek: nem a hely, hanem a színtér dinamikája által meghatározott közös jegyek, egyezmények, hagyományok definiálják, hogy mi tartozik a színtérhez és mi nem. Transzlokális színtér lehet ebben a felfogásban például a goth stílus vagy a globális extrém metal színtér.

A *virtuális színterek* végül olyan, a „valós” kapcsolati rendszereket nem igénylő közösségek, melyek az interneten működnek. Bennett és Peterson szemléletében ebbe a kategóriába minden olyan közösségi formáció beletartozhat, így színtérként értelmezhető, ami az interneten elérhető: webfanzine-ok, fórumok, listserverek (mint például a Postcard2 alternatív country oldal, lásd Lee és Peterson 2004), és így tovább.

Fontos megjegyezni, hogy Bennett és Peterson nem törekszik teljességre a színterek tipológiáját illetően, és ők maguk is hangsúlyozzák az egyes típusok lehetséges átfedéseit. Ez utóbbi körülményből kiindulva úgy gondolom, több szempont megtartása mellett érdemes továbbgondolni e hármas felosztást egy olyan értelmezés mentén, amely éppen a lehetséges átfedésekre, azaz a színterek *műfaji* aspektusaira koncentrál.

3.2. Műfaji színterek: lokális, globális, online

A színtér fogalmának a – már Hesmondhalgh (2005) által is felvetett – műfaji kontinuitás felől való újragondolásával mindenekelőtt olyan konceptuális gubancok is kibogozhatónak tűnnek, mint amit például a lokális színtér fogalma foglal magában. Egy példával élve, nézzünk egy klasszikusan lokálisnak látszó közeget, a „budapesti színteret”. A budapesti színtér fogalma magától értetődően nem egy preferencia-rendszer köré szerveződő közösséget takar, hanem mindazon közösségek összességét, amelyek valamilyen módon kötőd-

nek Budapest városához. Ebből következően a budapesti színtér mint olyan, nem létezik, mindössze egy absztrakt, instrumentális fogalom. Ugyanakkor az egyes műfajokhoz kötődő budapesti színterek – a jazz, a metal szcenától kezdve a világzenei, a rock, a drum&bass színterekig és tovább – már egy világos referenciával és valós közösségi tartalommal rendelkező fogalmak, melyeknek egyfajta elvont összességére vonatkozhat a budapesti színtér koncepciója. E két jelentés elkülönítésében a „műfaji” jelző segíthet, világosan jelezve, hogy éppen mi az a közösségi preferencia-rendszer, amely az egyes, akár ugyanahhoz vagy éppen különböző helyekhez kötődő színterek belső koherenciáját biztosítja, és amelynek hiányában a lokális színtér csupán absztrakt, instrumentális fogalom marad. A műfaji színtér mint vezérfonal az úgynevezett transzlokális színterek esetében pedig még hasznosabbnak bizonyulhat, hiszen nem valaminek (egy bizonyos lokális lehorgonyzásnak) a hiányára, hanem éppen a számos lokalitáson átívelő színtér koherenciáját adó közös szervezőelvre, azaz a műfajra utal. Így nemcsak a különböző zenei közösségeket és hagyományokat összekötő kapcsolatok hálózata, hanem az ezen belül fellépő anomáliák, konfliktusok is jobban láthatóvá válhatnak.

3.2.1. *Virtuális vagy online színterek?*

Bennett és Peterson felosztása emellett a zenei közösségi szerveződések egyes aspektusait gyakran külön színterekként kezeli, ami a színterek online – általuk virtuálisnak nevezett – reprezentációjának vonatkozásában különösen problematikus is lehet. Lee és Peterson egy alternatív country (alt. country) fórumlista (a Postcard2, röviden P2) köré szerveződő közösség vizsgálata kapcsán állapítja meg, hogy a P2 „betölti egy színtér összes alapvető funkcióját” (2004: 202), tehát egy autonóm, virtuális (azaz a „valós” kapcsolatokra nem építő és azokat nem igénylő) színtérként értelmezhető,¹² így összehasonlítható egyes (például) lokális színterekkel. Bár az tény, hogy az online kommunikáció valóban (szinte) minden olyan információáramlást lehetővé tesz, ami egy színtéren szükséges, ebből nem feltétlenül következik, hogy a kommunikációs platformot magát lehet – illetve érdemes – egy egész színtérrel azonosítani. Az egyes műfaji színterek (mint ebben az esetben az alt. country) bizonyos platformjainak (mint egy listserver) külön virtuális színtérként való kezelése azért félrevezető, mert azt feltételezi, hogy az online szerveződés elszigetelve működik egyrészt az offline színtértől, másrészt pedig – ahogy ezt a virtuális jelző is kiemeli – a „valós” kapcsolatok hálózatától.

E két előfeltételezés azonban több szempontból is kérdéses. Egyfelől, az interneten kialakuló zenei közösségek jellemzően offline eredetű stílusok, műfajok mentén alakulnak ki: a közös preferencia-rendszer, ami összetartja a virtuális közösséget, az interneten kívül is létezik. Ebből következően egy virtuális platform sosem önálló színtérként, hanem egy átfogó, jellemzően on- és

¹² Bradley (2006) ugyanezt a logikát alkalmazza például a fájlcsereelő alkalmazásokra is.

offline, lokális és globális aspektusokkal is rendelkező színtér hálózatának elemeként funkcionál. Hogyha ennek ellenére külön színtereknek tekintjük az egyes online kommunikációs platformokat, akkor e nézőpontból a zenei közösségek változásainak fontos aspektusai maradhatnak rejtve: többek között az egyes műfaji színterek lokálisból globálissá válása, illetve az online nyilvánosságnak az egyes, korábban zárt közösségekbe való beáramlása következtében lezajló átrendeződések és kulturális konfliktusok, mint ahogy az például a – hamarosan tárgyalásra kerülő – deathcore színtér esetében is történt.

Másfelől, részben már az on- és offline színterek együttes formálódásából származóan, a „virtualitás” klasszikus fogalmának jelentése is összetettebbé vált. Howard Rheingold 1993-ban még ezt írta a virtuális közösségekről szóló könyvének bevezetőjében: „A »valódi életben« (In Real Life) kifejezés olyan gyakran kerül elő a virtuális társalgásokban, hogy a tagok már csak »IRL«-ként hivatkoznak rá”¹³. Mára már azonban bebizonyosodott, hogy a „virtualitás” (mint párhuzamos valóság) Mátix-filmek által is propagált felfogása korántsem az egyetlen és legjellemzőbb aspektusa az online kommunikációnak: az online közösségi alkalmazások terjedésével az interneten történő eszmecsere nem csak az ismeretlen partnerekkel való beszélgetésről és információcseréről szól. Az időközben végbement változásokat jól érzékeltetheti a *Lambgoat* metal-hardcore webzine kritikájának felvezetése:

A Despised Icon deathcore vagy breecore? Amíg a kérdés futótűszerűen terjedt üzenőfalakon, MySpace-üzeneteken, Messengeren és BlackBerry-n, a NWOCMD (a kanadai death metal új hulláma) ötösfogat büszkén szabadjára eresztette harmadik nagylemezét, a *The Ills of Modern Man*.¹⁴

A megjegyzésből kiderül, hogy a műfaji színterek online (illetve mobil) kommunikációs eszközeinek használata ma már az offline kapcsolatokra is nagymértékben épít, így korántsem idegenekkel fenntartott virtuális kapcsolatok, hanem az online közösségi alkalmazások által megkönnyített és felgyorsított baráti társalgás a műfajok megvitatásának és a színterek alakításának egyik legfontosabb terepe.¹⁵

A virtuális jelzőt és a merev kategóriákat elhagyva életszerűbbnek tűnik ezért egy web 2.0-ás metaforával élve, „címkézési” (azaz az átjárhatatlan kategóriák helyett átfedő halmazokat használó) rendszerben értelmezni a műfaji színtér preferencia-rendszere köré szerveződő lokális, globális és online színtereket, melyek helyi, helyeken átívelő, on- és offline közegekben egyaránt rep-

¹³ <http://www.rheingold.com/vc/book/intro.html>.

¹⁴ Despised Icon: The Ills of Modern Man. Review by Michael Gluck. *Lambgoat*, Elérhető: <http://www.lambgoat.com/albums/view.aspx?id=2431> (Hozzáférés 2009. március 14.)

¹⁵ Az online közösségi alkalmazások e vonatkozásáról lásd a Fox Interactive Media (2007) *Never Ending Friendings* című tanulmányát.

rezentálódhatnak és működhetnek. E rugalmasabb szintér-tipológia működését jól szemléltetheti – visszatérve a budapesti zenei színterekhez – a leginkább a kétezres évek közepén aktív Budapest Rock and Roll (röviden BPRNR)¹⁶ szerveződése, bemutatva, hogyan is konvergálnak egy szintérben a lokalitás, globalitás és online reprezentáció fogalmai, egy műfaji preferencia-rendszer köré csoportosulva. A BPRNR a közösség definíciója szerint a budapesti extrém, alternatív gitározenei szinteret összefogó laza szervezet. Mint ilyen, egyértelműen lokális: budapesti előadókat, zenekarokat gyűjt össze, és budapesti eseményeket, koncerteket szervez. Lokalitása ugyanakkor önmagában nem jelentene semmilyen vonzerőt, ha nem kimondottan egy műfaj(csoport)hoz kötődő közönséget szólítana meg és fogna össze. A zenekarok által képviselt műfaj(ok) ugyanakkor egyértelműen globális bázisúak: nemcsak a zenei hagyomány, hanem az egyes zenekarok, rajongók kapcsolatai is világossá teszik, hogy a budapesti extrém gitározenei szintér egy nemzetközi hálózat részeként működik. Az egyszerre lokális, globális és műfaji aspektusokkal rendelkező szintér fő kommunikációs platformja pedig – természetesen – az internet: a bprnr.com oldalon található meg az összes információ a szintér zenekarairól, a koncertek időpontjairól.

Az internet azonban nemcsak azért kulcsfontosságú az utóbbi évek zenei közösségi fejleményeinek megértése szempontjából, mert szinte minden típusú szintér életében jelen van, hanem azért is, mert – mint az már az eddigiekben is többször felmerült – az online kommunikáció újabb módjai és lehetőségei különösen nagy hatással vannak a zenei közösségek interneten kívüli mindennapjaira, szerveződésére és diskurzusára is: bizonyítva, hogy a „virtuális” és a „valós” ugyanazon szintérdinamika egymással összefonódó kommunikációs platformjai.

4. MŰFAJI SZÍNTEREK ÉS ONLINE KÖZÖSSÉGI MÉDIA

A színterek online reprezentációi mindemellett számos átalakuláson mentek keresztül az utóbbi években. A web 1.0-nak nevezett, statikus web korában leginkább a lokális vagy globális műfaji színterek „meghosszabbításaként” szolgáltak: a rajongók az őket érdeklődő információkhoz az akkor még szinte egyeduralgó statikus zenekari honlapok vagy éppen kritikai oldalak által juthattak hozzá, kommunikálni pedig az egyes oldalakhoz kapcsolódó vagy azoktól független fórumokon volt módjuk. Az internethez való hozzáférés terjedésével, a sávszélesség növekedésével és az ennek köszönhetően teret hódító web 2.0-ás alkalmazások korában az online kommunikáció azonban már jóval átfogóbb, egyes esetekben meghatározó szerepet tölt be az egyes a színterek életében.

¹⁶ <http://www.bprnr.com> (Hozzáférés 2009. március 14.)

4.1. Közösségek és hálózatok

A közösségi hálózatok természetesen nem egyik napról a másikra váltották le a „statikus” web korszakát: ha a történetet az interneten elérhető zenék, illetve az online zenehallgatás által formált zenei közösségek felől szemléljük, úgy az átmenet egyik legfontosabb eszköze a digitalizált zene nagyarányú és gyors disztribúcióját először lehetővé tévő, ebben a szerepében még ma is kulcsfontosságú mp3 formátum volt. Ahogy azt Sean Ebare (2008) megállapította, a digitálisan hozzáférhető zene terjedése bizonyos műfajokban elmosta a fogyasztó és az előállító közötti hagyományos határokat, megengedve egyes hallgatóknak, hogy kisebb vagy nagyobb arányú átértelmezés, majd redisztribúció által maguk is előállítókká váljanak. A fájlcsere hálózatok „zárt nyilvánosságban”¹⁷ pedig elsősorban az információcsere és a bizalmi kapcsolatok mentén szerveződnek (az Ebare terminológiájában) a szubkultúrák, mint interpretatív hálózatok.

Az Ebare tanulmányának első megjelenése óta eltelt hat év történései sokszorososan igazolni látszanak főbb megállapításait: a felhasználók általi tartalom-előállítás a közösségi média egyik legfontosabb hívószava lett, átalakítva a zenei színterek online kommunikációját is. A zenekarok internethasználatát és online reprezentációját tekintve a legfontosabb változás, hogy a korábban túlnyomóan szöveges információk helyét egyre inkább átveszi (többek között) a MySpace- és Last.fm-profilokra pár perc alatt feltölthető, majd online hallgatható zene: ezt a „kieső” szövegmennyiséget azonban lelkesen pótolják a zenehallgatók milliói a közösségi média által nyújtott alkalmazások segítségével minősítve, csoportosítva, kritizálva és megvitatta mindazt, ami a zenéhez, műfajhoz vagy a közösséghez kapcsolódik (lásd Tófalvy 2008a).

Ahogy a régi és az új média egyes eszközei is sokszor átfedésben vannak egymással, úgy a közösségi média eszközei által több, még akár az internet előtti időkből származó zenehallgatási és szerveződési szokás is tovább él digitális formában, minden lehetséges variációban keveredve a korábban ismeretlen megoldásokkal. Az egyes fájlcsere hálózatokban a megosztott zenék osztályozásához használt könyvtárrendszer például egyértelműen a lemezgyűjtés klasszikus gesztusainak fennmaradását mutatja. Több fájlcsere hálózatokat aktívan használó extrémzene-hallgatóval folytatott beszélgetésem során merült fel, hogy szerintük a taxonómia eltérő módjai sokat elárulhatnak a felhasználóról: amíg a műfaji alapon, gondosan rendszerezett albumgyűjtemény mellett, hogy világos képet rajzol összeállítójának műfaji preferenciáiról, autentikusságát, hozzáértését is kommunikálja; ezzel szemben egy rendszertelen, osztályozatlan fájlhalmaz – még ha oly terjedelmes is

¹⁷ Mely fogalom számos párhuzamot mutat a Kahn–Harris (2007, 2008) által használt nem-látványosság fogalmával – főként a nagyközönség felőli „láthatatlanság” vonatkozásában.

– esetleges kompilációs szempontokat és pusztán felhalmozó felhasználót valószínűsít.

Az ízlés és preferencia online megosztásának már egyértelműen új eszköze viszont a címkézés, amely meglepően intenzív módon alakította át a zenei műfajokról szóló diskurzus természetét. A többek között online rádiókon, video- és linkmegosztókon és blogszolgáltatóknál is használható eszköz lényege, hogy a „kategória” fogalmán átlépve úgy teszi lehetővé – esetünkben – zenei műfajok osztályozását, hogy nem egy, hanem egyszerre több, átfedő halmazba sorolja be azokat. Így például egy zenekar egyszerre lehet rock, pszichedelikus, metal, experimentális és shoegaze, az „eredmény” mindössze attól függ, hogy melyik lehetséges műfaji címkére hány szavazat érkezett. Az ekképpen mindig átmeneti besorolás pedig közösségi médiumtól függően más és más minőségben csatol vissza a felhasználóhoz: egy online rádiónál a következő ajánlott szám, online vásárlásnál pedig a megvételre javasolt lemez formájában. A címkézés másik nagyon fontos aspektusa, hogy *bárki* használhatja. Az eddigi fényében ez azt jelenti, hogy egy zenekar műfaji besorolása nem a szakértők, a szubkultúra vagy színtér központi alakjai, vagy éppen a zenészek privilégiuma, hanem minden felhasználó közös ügye. A mindenki számára elérhető és kezelhető közösségi alkalmazásokon keresztül az egyes színterekre beáramló kommentáló, címkéző és minősítő tömegek megjelenése azonban a „tömegek bölcsességének” (Leadbeater 2008) békés utópiája helyett sokszor heves konfliktusokat hoz a közösségek mindennapjaiba.

A következőkben, a tanulmány második szakaszában a deathcore színtérhez kapcsolódó esettanulmányokkal egyfelől ezeknek a konfliktusoknak a hátterébe szeretnék betekintést nyújtani, és egyben tovább érvelni a műfaji színtér fogalma mellett. Az esettanulmányok hátterét adó kutatásom során a globális metal-hardcore színtér egyik legelismertebb, angol nyelvű (egyesült államokbeli) online magazinjának, a Lambgoat.com-nak, illetve a Last.fm online rádióknak a deathcore műfajjal kapcsolatos tartalmait vizsgáltam. Ezek alapján főleg azokat a híreket, bejegyzéseket, véleményeket és kommentárokat kíséreltem meg értelmezni a metal-hardcore színtér diskurzusainak tágabb kontextusában, melyek a deathcore műfaj értékelésével, státuszával foglalkoznak. Egyfelől azt vizsgálom meg, hogy a teljes műfaji színtér életében milyen „klasszikus” szubkulturális mechanizmusokat, konfliktusokat hívott elő egy online platform, a MySpace megjelenése, és hogy ez milyen következményekkel járt a deathcore műfaj és maga a médium, azaz a MySpace megítélésére nézve; egyúttal megkíséreltem rekonstruálni, hogy a színtér logikáján belül milyen lehetséges (etikai, kulturális) magyarázatok adhatóak mindezen változásokra. Ezt követően térek rá egy már speciálisan online, de szintén a színtér egészére kiható műfajtárgyalási konfliktus, a „címkézés-háború” elemzésére, a Last.fm deathcore címkéjéhez kapcsolódó hozzászólások szoros olvasata segítségével.

5. DEATHCORE: EGY SZÍNTÉR VÁLTOZÁSAI

A deathcore színtér 2003 végén még egy ugyancsak vékony szeletét alkotta a globális metal-hardcore színtérnek: a még relatíve újnak mondható közegben mozgó, a metalcore és a death metal hagyományainak egyes elemeiből építkező zenekarokat (mint például a Between The Buried and Me, a Red Chord vagy a Despised Icon) csak egy nagyon szűk réteg követte figyelemmel.¹⁸ Alig két év alatt azonban már radikálisan megváltozott a helyzet: a deathcore a korábbi, periferikus alműfajból tömegeket vonzó, kiterjedt, a korábbi underground viszonyokhoz képest szinte mainstream színtérré nőtte ki magát. Hasonlóan a Keith Kahn-Harris (2007) által leírt extrém metal színtérhez, a deathcore színtér – és a műfaj eredete – sem kötődött és kötődik egy bizonyos lokális színtérhez, hanem kezdettől fogva globális, nemzetközi rajongóbázis követi figyelemmel. A zenekarok legtöbbször ugyanakkor Észak-Amerikából származik, hasonlóan az alműfaj közvetlen, illetve tágabb kontextusát adó metalcore, valamint extrém metal színtérhez, azzal a különbséggel, hogy ez utóbbi színtereken a svéd (és kisebb mértékben a brit, norvég és finn) zenekarok jóval nagyobb hatással bírnak.

A deathcore színtér átalakulása gyakorlatilag egyetlen zenekar, a Job For a Cowboy sikertörténetének volt köszönhető – az együttes korábban nem ismert eszközökkel és sebességgel robbant be az extrém zenei köztudatba, és sikerei nyomán nemcsak a deathcore színtér közössége, hanem annak belső logikája és a színtérről, a műfajról való gondolkodás is gyökeresen átalakult. De mi is történt voltaképpen?

5.1. Job For A Cowboy

A Job For a Cowboy (a továbbiakban: JFAC) az arizonai Glendale-ben alakult meg 2003-ban, első, *Doom* című EP-jüket 2005-ben adták ki, majd rövidesen leszerződtek az egyik legnagyobb független metal kiadóhoz, a Metal Blade-hez. A zenekar szokatlanul gyors befutása mögött azonban nem csoda vagy egy dörzsölt menedzser állt, hanem az akkor frissen elinduló online zenei közösségi háló, a MySpace. Ahogy Ravi Bhadriraju, a zenekar gitárosa és egyik alapítója visszaemlékezett a kezdetekre egy későbbi interjújában:

Most nem lennénk itt, ha nem lett volna a Myspace [...] Három évvel ezelőtt még nem tudtunk turnézni, mert mindannyian középiskolába jártunk. Ez volt az egyet-

¹⁸ Fontos megjegyezni, hogy a „deathcore” kifejezést már korábban is használták az extrém metal színtéren belül, de akkor még más zenei referenciával: a jelenleg is deathcore-nak tartott – és nevezett – műfaj eredete nagyjából az ezredfordulót követő évekig vezethető vissza.

len módja annak, hogy népszerűsítsük a zenekart, és szerencsére bejött. Jó helyen voltunk, jó időben.¹⁹

Az ekkor még mindössze 15-16 éves zenészek 2004. augusztus 30-án hozták létre saját MySpace-profiljukat az akkor nemrég elindult közösségi hálón, majd feltöltötték első felvett számaikat, és pillanatok alatt rengeteg hallgatót találtak világszerte, anélkül, hogy akár egyetlen koncertet is adtak volna saját szűkebb otthonukon kívül (ahol koruk miatt a szokásos koncerthelyszíneken sem, csak különféle galériákban és közösségi házakban tudtak fellépni). Az online siker a 2007-es első nagylemez, a *Genesis* pozitív visszhangjával csak fokozódott: ekkorra már világhíressé vált, hogy a MySpace segítségével a – rendszerint csak szűkebb körben ismert és a rádiók által a hallgatottabb műsorsávokban nem sugározott – extrém metalt játszó zenekar addig elképzelhetetlen méretű, populáris zenei mércével mérve is tekintélyes közönséghez jutott el.

Az, hogy ez a közönség mekkora volument is jelent, a kétezres évek utolsó harmadának egyik legnépszerűbb zenekara, a Coldplay MySpace-es adataival összevetve domborodik ki igazán (1. ábra). Mint látható, a világszerte turnékon leginkább stadionokban játszó Coldplay – 2008. szeptember 18-án – leghallgatottabb számát alig pár százalékkal többször töltötték le, mint a JFAC listavezető dalát,²⁰ és szembetűnő az is, hogy a JFAC alig kevesebb mint feleannyi ismerőssel rendelkezik, mint a Coldplay. Az pedig, hogy az online népszerűség még mennyire nem arányos és azonos az üzleti sikerrel és volumenel, a két zenekar lemezeladásainak tükrében válik különösen látványossá: nagylemezének megjelenése első hetén a Coldplay ugyanis több mint 55-ször annyi albumot adott el az Egyesült Államokban mint a JFAC, a Billboard-lista első helyén nyitva, szemben a JFAC 54. helyével.²¹

¹⁹ Dan Epstein (2007) *Job For a Cowboy*. Elérhető: <http://www.revolvermag.com/content/job-cowboy> (Hozzáférés 2009. március 14.)

²⁰ Arra nincsenek adatok, hogy mekkora az átfedés az egyes meghallgatások között, de a mennyiség így is szembetűnő.

²¹ Amely egyébként ezzel együtt máig a legjobb extrém metal album által elért eredmény, a Slipknot debütáló lemezének 1999-es megjelenése óta. (A zenekar azóta is a legnépszerűbb extrém metal zenekarok között van: a MySpace-en közel egymillió ismerőst gyűjtöttek össze, leghallgatottabb számuk [Psychosocial] pedig több, mint 14 és fél millió letöltést produkált.) Az online aktivitás és a lemezásvásárlás közti összefüggések vizsgálata természetesen egy olyan terület, melyre nem merészkednék, a számokkal mindössze annyit szerettem volna érzékeltetni, hogy egy tipikusan nem „blockbuster” (azaz nagy eladott példányszámokat és profitot produkáló) műfaj online a globális sztárokéhoz hasonló (sőt, sokszor jobb) eredményeket tud elérni. A JFAC által produkált kiugró adatok a deathcore műfajon belül sem egyedülállóak: a Last.fm-en eddig a legtöbbször deathcore-nak címkézett brit Bring Me The Horizon például 269 344 ismerőssel rendelkezik a MySpace-en, legnépszerűbb számukat (Chelsea Smile) pedig 7 millió 703 ezer 666-szor hallgatták meg. Ugyanakkor a műfaj felkapottsága nem feltétlenül tesz ilyen kiemelkedően népszerűvé minden zenekart online: az egyik legré-

Myspace, 2008. szeptember 18.	Legnépszerűbb szám meghallgatásai (meghallgatások száma – szám cím)	Profilmegtekintések száma	Ismérősök száma	Regisztráció időpontja	Lemezeladás az első héten, és a The Billboard 200-on elért hely (cím, dátum, eladott példányok, helyezés)
Job For a Cowboy	3 507 181 – „Entombment of a machine”	8 566 842	210 267	2004. augusztus 30.	<i>Genesis</i> 2007. 05. 15. 13 000, 54.
Coldplay	3 779 373 – „Trouble”	25 913 927	505 052	2004. augusztus 4.	<i>Viva La Vida</i> 2008. 06. 18. 720 000, 1.

1. ábra. *A Job For a Cowboy és a Coldplay főbb MySpace-adatainak összehasonlítása*

5.2. Sikerek, változások, konfliktusok

Mit eredményezett és mit jelentett tehát az éppen induló MySpace térhódításával összefonódó siker a metal-hardcore, közelebbről a deathcore színtér életében műfaji és közösségi szempontból? Az első és leglátványosabb hatás mindenekelőtt a műfaj ismertségét és népszerűségét érintette: a JFAC által az extrém zenei köztudatba emelt, korábban obskúrus, underground deathcore műfaj egyfajta „online mainstream” zenévé lépett elő: „a deathcore az új metalcore”, ahogy többen is megfogalmazták a korábbi „a metalcore az új nu metal” szentenciára rímelve. A sommás megállapítás egyfelől azt a népszerűségi ugrást jelzi, mellyel a deathcore is felkerült a legkedveltebb (így egyben populárisabbnak és kommercializáltabbnak is tartott) extrém műfajok közé, másfelől pedig azt a véleményt is kifejezi, miszerint hiába rendelkezik más gyökerekkel és hangzással az aktuálisan legdivatosabb irányzat, gyakorlatilag ugyanazt a funkciót tölti be, mint a korábban a legnépszerűbbnek tartott elődei.

A reputációs változás természetesen a műfaj kánonját és kánonképző mechanizmusait is átalakította: ahogy egyre több hallgató került kapcsolatba a zenekarral és így a deathcore műfajjal, az egyéni zenei preferenciák és műfaji tárgyalások²² mentén egyre több zenekart kezdtek deathcore-nak nevezni, akár időben visszatekintve is felépítve, megalkotva az új hagyományt, és folyamatosan tágítva ezzel a műfaj határait.

gebbs deathcore-t játszó zenekar, a kanadai Despised Icon például mindössze 82 248 ismerőst gyűjtött össze a zenei közösségi hálón. (Adatok: 2009. február 28.)

²² A műfaji tárgyalások szerepéről lásd Straw (1991) a színterek, Gunn (1999) a műfajalkotás és Ebare (2008) a fájlcserélők kapcsán.

Ez a kánonalkotási dinamika, mely összefügg egy adott színtérre újonnan beáramló (vagy azzal csak kapcsolatba kerülő) rajongók véleményalkotásával, természetesen nem új jelenség: megfigyelhető szinte minden olyan zenei kultúrában, amely hirtelen nagyobb nyilvánosságra tesz szert, és az „új” és a „rég”, illetve a „hitelesnek” és „hiteltelennek” tartott rajongói csoportok között nézeteltérések alakulnak ki a színtéren belül. Elsőként talán Becker ([1963] 1997) írta le ezt a ma már klasszikusnak is nevezhető konfliktust, mely a „magukat eladó”, illetve a „hiteles” előadók, illetve az adott zenei közösséghez tartozóknak, illetve azon kívül lévőknek tartottak között áll fenn. A szubkultúraelmélet keretében később többek között Hebdige (1979) a punk, majd részben a szubkultúra- és részben a színtérelméletekre építve Hodgkinson (2002) a goth kultúra kapcsán írt a zenei alapon szerveződő közösségek változó elkülönülési stratégiáiról és határvédelmi törekvéseiről. A deathcore színtér esetében ennek a klasszikus konfliktusnak a specialitását, újdonságát az adja, hogy a (nagyon) nagyszámú új rajongó és hallgató az online közösségi hálózatokon keresztül léphet kapcsolatba a színtérrel, és nagy részük itt is fejtheti ki színtéralakító tevékenységét, azaz véleményét a zenéről, műfajokról és közösségekről.

5.3. A „MySpace deathcore band” felemelkedése és bukása

A deathcore műfaj és a MySpace mint kommunikációs eszköz segítségével érvényesülő zenekarok megítélésében egy egyértelműen negatív tendencia érvényesült az utóbbi három-négy évben az extrém metal-hardcore színtéren. Ahogy egyre több zenekar – köztük a JFAC – vált ismertté a zenei közösségi háló segítségével, egyre gyakoribbá vált a „MySpace-banda” mint pejoratív jelző használata; ezzel párhuzamosan (és úgy vélem, ezzel összefüggésben) a deathcore műfaji címke reputációja is zuhanni kezdett. De mi is a gond a MySpace deathcore bandákkal? A lehetséges válaszok mindenekelőtt azért nem magától értetődőek, mert a kifogások retorikája, illetve a pejoratív jelzők használata jellemzően nem argumentatív, a „MySpace deathcore band” jelenséget egyértelműen negatívan látó és láttató megnyilatkozások többnyire nem érvelnek álláspontjuk mellett, hanem egyértelműen adottnak tételezik annak igazságát.

5.3.1. *MySpace-bandák és „munkaetika”: színtér és kritika*

A hozzászólások túlnyomó része tehát egyértelműnek veszi a „MySpace band” jelző negatív jelentését. A Lambgoat egy 2007-es hírét, mely a Dance Club Massacre zenekar leszerződését jelentette be, egy felhasználó például a következőképpen kommentálta:

egy újabb szaros myspace bandát szerződteknek. (advocate)²³

²³ Az idézetek a saját fordításaim – T. T.

Az éppen az Equal Vision recordshoz leszerződő Sky Eats Airplane zenekar nevére igencsak eredetien rímelve egy kommentelő pedig az

Eat shit myspace band. (Therraunch)

üzenetet hagyta maga után. Az, hogy a „MySpace banda” a fentiekhez hasonló, egyértelműen negatív előjelű, pejoratív használata már teljesen általánossá és mindennaposá vált a színtéren, persze nem jelenti azt, hogy mindenki magától értetődőnek veszi az érvényességét. A Suicide Silence zenekart „béna myspace bandának” nevező kommentre például a következő szkeptikus reakció érkezett:

Minden zenekarnak van MySpace-oldala hogy népszerűsítsék magukat [...] Nem igazán értem, hogy ez a „myspace-band” dolog honnan jön. (phdevice)

Amire egy felhasználó később így válaszolt:

Nagy különbség van aközött, hogy egy myspace-oldallal segíted a zenekarodat, vagy hogy minden csak a myspace körül forog. Lemezük és turnék nélkül [...] mindenki tudja, hogy mifélék ezek, én ezt nem becsülöm semmire. A deathcore az új screamo.²⁴ (tom_will_rise)

Mint tehát az árnyaltabb kifogásokból kirajzolódik, a legsúlyosabb vád lényege az a MySpace segítségével befutó zenekarokkal kapcsolatban, hogy az internetre feltöltött néhány számmal megspórolják a szorgalmas koncertezést, azaz a voltaképpen munkát, és a későbbiekben is inkább csak „ismerkednek” – a zenélés helyett.

Egy újabb myspace banda, amelyek úgy csinál mint egy igazi zenekar [...] Ez egy vicc. (festering_fiesta)

– írja egy kommentelő, arra utalva, hogy egy „igazi” zenekar a punk/hardcore/metal színtér közös hagyománya és etikája szerint sokat zenél, koncertezik és megküzd az elismerésért, ellenben a MySpace-bandák a könnyebb utat választják, a színtér munkaetikája ellen vétve. Érdekes elmozdulást mutat, hogy amíg offline kontextusban többnyire az értékétika megszegése, az underground közeg megtagadása számít a leggyakoribb vádnak egy zenekar befutása esetén („eladták magukat”), és jellemzően kapitalizmuskritikaként jelenik meg, addig a közösségi média kontextusában egy másik vétség, a színtér „munkaetikájának” megszegése kerül előtérbe („MySpace band”), és egy átfogó médiumkritikaként artikulálódik a színtér magukat autentikusként definiáló tagjainak

²⁴ A screamo itt nem az erősen politikai töltetű straight edge hardcore mozgalmat és stílust, hanem a – keményvonalasabb irányzatokat kedvelők által megvetett – dallamosabb metalcore hullámot jelöli. A két jelentés közti konfliktusról még lesz szó a későbbiekben.

körében. A folyamatos koncertezés és a „kemény munka” ugyanis szinte elválaszthatatlan attribútuma egy hiteles zenekar pályafutásának, megkerülése pedig „lógásnak” minősül, és jelentősen rontja a színtéren belüli reputációt. Ahogy azt Keith Kahn-Harris az extrém metal színtérhez kapcsolódó hétköznapi gyakorlatok kapcsán megfogalmazta:

A tapasztaltabb, jó hírű együtteseket elindító vagy más szcénán belüli intézményeket létrehozó résztvevők beszámolóí folyamatosan hangsúlyozzák az összpontosított, kemény munka fontosságát. [...] Az interjúalany a munka diskurzusát használja, hogy együttese fejlődését le tudja írni. A munka követelményei uralják a szcénán belüli karriereket. (2008: 171)

Innen nézve még világosabb a MySpace-en jelen lévő zenekar és egy „MySpace-band” közötti különbséget összefoglaló fenti kommentár jelentése: a profil létrehozásának időpontja és funkciója dönti el, hogy az adott együttes tisztességes, avagy tisztességtelen módon használja-e a médiumot. Ha a karrier a szokásos koncertezés és kemény munka helyett dalok feltöltésével indul, az a színtér munkaetikája elleni vétség; ellenben ha a profil egy már meglévő stabil zenekari munka kiegészítése, nincsen vele semmi gond. Így válik lehetségessé az, hogy a 2000-ben alakult – e cikk első példájaként megidézett –, sokévi koncertezés után regisztrált Terror kimondottan a „keményen dolgozó” őszinte és hiteles, értékmegőrző zenekar szimbóluma a színtéren, holott már hivatalos honlappal nem, *kizárólag* a MySpace által van jelen az interneten.

5.3.2. *Deathcore és zenei hiteltelenség: kánonok és műfajok*

A deathcore műfaji címke mint magától értetődően negatív jelző használata hasonlóan gyakori és egyben vitatott a színtér online diskurzusaiban. A legtöbb hozzászólásban a pejoratív értelemben használt deathcore jelző a (melodikus) death metállal és a hardcore-ral szembeállítva jelenik meg. A kontextusfüggően olykor (melodikus) death metálnak, olykor pedig deathcore-nak nevezett The Black Dahlia Murder (BDM) *Nocturnal* című lemezének kritikája kapcsán kibontakozó vitában például a következő érvek hangzottak el:

Kíváncsi vagyok, hogy a retardált lambgoat kritikusok meddig hívják még a bdm-t melodikus death metálnak. Ez szemét, tiszta kommercializált szar. Az ilyesmi csak a „Deathcore” kategóriába férhet bele. (anonim)

Deathcore? Megőrültél? Ennek a zenekarnak még csak érintőlegesen sincs köze ennek a műfajnak az esztétikájához és a többi ráaggatott hülyeséghez. Szereted őket vagy sem, a BDM nem egy szűkgyatás emo csapat akik Cannibal Corpse-ra cserélték a régi At The Gates-lemezeiket²⁵ hogy meglovagolják az éppen soron következő divathullámot. Csak

²⁵ A megjegyzés háttérében az áll, hogy a két zenekar két nagy, részben szemben álló, részben egymást váltó hatást, hagyományt fémjelez a metal és a hardcore közös történetében. A svéd

azért mert a Job For A Cowboy gyakorlatilag lemásolta a vokálokat, a két zenekarnak nincs semmi köze egymáshoz. Ez valóban csak melodikus death metal, és szívesen hallanék egy olyan ellenérvet ami valóban a zenéjükre vonatkozik. (Kevin)

Az e műfajhoz tartozónak vélt zenekarokkal tehát a legtöbbször szerint az a gond, hogy értéktelen, felületes és kommercializált zenét játszanak, emellett pozőrök, akik az autentikus zenei hagyományokat (ami esetünkben leggyakrabban a death metal, illetve másodsorban a hardcore) legfeljebb gyengén utánozzák, de leginkább kiforgatják vagy megcsúfolják; trendeket lovagolnak meg, ahelyett, hogy ragaszkodnának az értékesebbnek gondolt autentikus műfajokhoz. Éppen ezért sokszor már maga a műfaji besorolás is egyértelművé teheti a hozzászóló véleményét egy adott zenekarral vagy lemezzel kapcsolatban. Mint ahogy az például a The Black Dahlia Murder zenéjének diszkusziójából látható volt, az együttesről negatívan nyilatkozók következetesen deathcore-nak, míg a zenekart elismerők (melodikus) death metalnak nevezték a BDM-et, implicit módon jelezve, hogy értéktelennek beállított műfajból nem származhat jó produkció, továbbá azt is feltételezve, hogy a műfajba tartozás már egyfajta garancia is egy adott zenekar zenéjének a minőségére.

A kánonalkotás e mechanizmusának legizgalmasabb pillanatait természetesen azok, amikor egy műfaj lenézése vagy nagyrabecsülése felőli történetírás időben utólag átírja a korábbi besorolásokat és viszonyrendszereket. Így változtak át deathcore-rá tucatszám a korábban többnyire csupán a hardcore vagy metalcore szintérhez közel álló, de death metalt játszóként számon tartott zenekarok a JFAC befutásával, és később, a műfaji címke egyre inkább pejoratív válni kezdő jelentéstartalmának kialakulásával párhuzamosan így kapta meg több autentikusnak tartott együttes a (melodikus) death metal, valamint még több hiteltelenné vélt zenekar a deathcore címkét. Ugyanakkor még mindig fennáll a kérdés: vajon miért a deathcore vált a zenei hiteltelenség szinonimájává a metal-hardcore szintéren, és miért a melodikus death vált a hitelesség szempontjából releváns műfajjává? A válasz egyszerre rejlik a zenei hagyományokhoz kapcsolódó preferenciák viszonyrendszerében, a deathcore sikerei által átalakult szintér változásainak értelmezéseiben, valamint a konkrét, zenei természetű kritikákban. Az utóbbiakat éppen a JFAC gitárosának sérüléséről szóló hír kommentjei között foglalta össze egy hozzászóló:

melodikus death metal együttes, az At the Gates a „göteborgi” stílus elterjesztésével a kilencvenes évek közepétől egészen a kétezres évek elejéig volt az egyik fő hivatkozási pontja és hatása a vezető metalcore trendeknek. Az amerikai technikásabb death metal szintér talán leghíresebb zenekara, a Cannibal Corpse pedig ugyan kisebb – kimutatható – hatást gyakorolt a hardcore zenekarokra, de az újabb deathcore-hullámmal ismét népszerűbbé váló technikás death hangzás okán újra felfigyeltek rá a hardcore szintér berkeiben.

Az igazi death metal a dalokról szól, nem csak a béna blastbeat-ekről, amiket béna breakdownok²⁶ követnek... (MetalBob)

E két extrém zenei eszköz koncepciótlan összeollózása – mint azt a műfaj egyik fő hibájának tartó kritikusok hangsúlyozzák – azért nem megfelelő eljárás, mert dalszerzői kvalitások nélkül mindez csak olcsó hatásvadászat. A deathcore zenét zenei alapon bírálók sem tudják tehát teljes mértékben függetleníteni magukat az etikai vonatkozásoktól, hiszen a rosszabbnak gondolt zenei minőséget részben egy etikai vétség, azaz a metal-hardcore műfajok fontos és autentikus elemeinek nem megfelelő használatára – tehát nem rosszul, gyengén eljátszott voltára – vezetik vissza.²⁷

A deathcore hiteltelenné válása – és egyben a zenei természetű kritikák genezise – másfelől a hirtelen jött népszerűségben rejlik, követve a klasszikus dinamikát, miszerint a korábban csak kevesek által ismert, underground értékek szükségképp elvesztik autenticitásukat, ha nagyobb tömegek férnek hozzájuk, és a nagyközönség által is láthatóvá és megtapasztalhatóvá válnak.

5.3.3. *MySpace és deathcore: Médiium, műfaj, színtér*

A deathcore műfaj, valamint a MySpace értékelése változásainak érdekességét az adja, hogy ez a klasszikus folyamat korábban a színtéren még nem tapasztalt mértékben fonódott össze egy új típusú médiahasználattal és online közösségi térrel. Azáltal, hogy a deathcore műfaj látható diadalútja és egyre népszerűbbé válása elválaszthatatlanul kötődött a MySpace térnyeréséhez, a fent tárgyalt etikai és zenei kifogások is összekapcsolódtak, egyedülálló módon a „MySpace deathcore” terminussal kifejezve a devalválódott zenei műfajjal és az annak sikereit elindító, gerjesztő és kiszolgáló online közösségi médiummal szemben érzett ellenszenvet.²⁸

Ez a folyamat azonban csak a műfaji színtérhez kapcsolódó online közösségi mintázat egyik aspektusa, amely jó példája lehet annak, hogy a szubkultúra fogalma meghaladásának igénye mellett néhány klasszikus szubkulturális gesztus, mintázat online kontextusban is továbbélhet. De van egy másik, szintén az online közösségi alkalmazásoknak „köszönhető” oldala a deathcore színtér online gyakorlatainak, ami egyfelől tovább árnyalhatja a színtértagok heves reakcióinak értelmezését, másfelől pedig alkalmat adhat az online (extrém zenei) műfaji közösségek konceptualizálásának átgondolására is: a következőkben erre teszek kísérletet a Last.fm online rádióhoz kapcsolódó elemzés segítségével.

²⁶ A két elem használata körüli vita hátterét az adja, hogy míg a blastbeat (nagyon gyors, jellemzően 16-odokban, leggyakrabban duplázott lábdobbal kivitelezett dobütem) a death metalban, addig a breakdown (a gyorsabb futamokat megszakító, szaggatott, erőteljes riffelés) a hardcore-ban és metalcore-ban gyakran használt zenei megoldás.

²⁷ A népszerűbb populáris zenei műfajok esetében ezzel szemben jellemzően inkább a „profí” játék az első számú elvárás.

²⁸ Tudomásom szerint eddig más műfaj vonatkozásában még nem jött létre hasonló szókapcsolat.

5.4. Deathcore a Last.fm-en: műfajok és címkék

A 2002-ben elindult Last.fm egy olyan online közösségi rádió, ahol nem műsorszerkesztők készítenek egyetlen központilag sugárzott műsort, hanem az egyes felhasználók zenehallgatási szokásai alapján egy algoritmus állítja össze a felhasználó „saját” műsorfolyamát, jól vagy rosszul kikövetkeztetett zenei ízlése és műfaji preferenciája szerint. A szolgáltatás működésének alapját nyújtó hasonlósági elv szintén nem központilag irányított, hanem közösségi termék: az egyéni szubjektív műfaji ítéletek tömege határozza meg, voltaképpen mi is hasonlít mihez, és mely zenekarok, stílusok állnak közel egymáshoz. Az egyéni ítéletek megosztásának a fő eszköze a zenehallgatás aktivitása mellett a számos további online közösségi alkalmazásban is gyakran használt címkézés. Valaki tetszés szerint létrehoz vagy egy zenekarhoz kapcsol egy műfaji jelzőt (mint például a deathcore), amit a többi felhasználó vagy követ és megerősít (egyre többen kapcsolják a címkét ugyanazon zenekarok köréhez), vagy pedig nem, miáltal a címke egyszerűen periferikussá válik a többi, népszerűbb címkéhez képest, és egyre kevésbé lesz meghatározó egy-egy zenekar besorolása szempontjából. A sokszor ünnepeelt és kárhóztatott „tömegek bölcsessége” elv (Leadbeater 2008) lép tehát itt is működésbe: egy-egy címke relevanciáját az határozza meg, hogy használják-e vagy sem, és ha igen, hányan; minél többen preferálják, a címke annál meghatározóbb lesz a tömegek szavazatai által meghatározott (folkszonómiai) hasonlóság alapú rendszerben.

Szemben a hagyományos szerkesztett média kritikusai és más tekintélyei, vagy a szubkulturális tőkével rendező véleményformálók által dominált diskurzív térrel, a használatalapú, dinamikus műfajkonstrukció ugyanakkora szavazati jogot ad a színtér által egyébként elismert autentikus színtér tagjainak, mint az adott zenei közösséggel esetleg még csak ismerkedő, de a műfaji kategorizációba már beleszóló újonnan érkezőknek.

5.4.1. „Címkézés-háborúk”

Mint az sejthető, ez a szituáció újabb konfliktusokhoz vezet, csataterékké változtatva az egyes műfajok címkéihez tartozó diszkussziós fórumokat. A viszonylag koherens hagyomány és gondos szelekció által szabályozott, zártabb, „szubkulturális” fórumokban a hozzászólók hasonló elkötelezettsége okán a diszkusszió többnyire a műfaji besorolások finomhangolásáról vagy más kapcsolódó műfaji témákról szól (Hodkinson 2002); a Last.fm egyes címkéihez kapcsolódó fórumok hozzászólásai ezzel szemben – köszönhetően a maximálisan heterogén közönségnek – már jóval szélsőségesebbek, folyamatosan átértékelik és gyakran alapjaiban megkérdőjelezzik egy-egy műfaj kánonját, hagyományát és az egyes zenekarok szerepét. Ehhez hasonlóan a deathcore címkéhez kapcsolódó fórumban a leggyakoribb hozzászólások a rossznak ítélt műfaji besorolások, azaz félrecímkézések (mistagging) eredményeképp előállt műfaji pozíciók teljes, rendszerint felháborodott tagadásai, jellemzően indoklás nélkül, vagy éppen rövid indoklással, mely egyben alternatív műfaji besorolás:

A black dabilia murder NEM DEATHCORE!!! ¬¬ death metal/melodeath kibaszott idioták!! (diegoxedge)

Illetve egy konkrét felszólítással, mely a műfaji besorolást jelző címke eltávolítására szólít fel:

Despised Icon! [...] a BMTH-ről le kéne venni ezt a címkét (Tecfan)

A másik felhasználó által létrehozott vagy valamihez hozzákapcsolt címkék eltávolítására természetesen sem a Last.fm-en, sem más közösségi alkalmazásban nincs mód: a jellemzően a felhasználók egy csoportja által félrecímkezettnek gondolt zenekarok vagy stílusok kapcsán kitörő „címkézés-háború” ezért nem mások címkéinek törléséről, hanem az adott zene megfelelőbbnek gondolt címkékkel való ellátásának, illetve azok népszerűsítésének küzdelméről szól. A promóció terepei pedig lehetnek az aktuális címkékhez jól vagy rosszul kapcsolódó előadók, műfajok fórumai, de akár egy másik közösségi alkalmazás is, ahol szintén a címkék mentén tájékozódhatnak a felhasználók. A dominánsnak szánt műfajért való lobbizás mellett a „címkézés-háború” persze teret ad a véres és aprólékos kánonvitáknak is. Így a műfaji besorolásokkal elégedetlen, felháborodott kommentek mellett leggyakrabban az egyes zenekarok egymáshoz viszonyított helyzetével, rangsorával²⁹ elégedetlen hozzászólásokkal találkozhatunk:

Miaszar? A white chapelnek kéne lennie az első helyen, nem a kibaszott Bring Me the Horizonnak... (Blinded_soul)

De miért váltanak ki ilyen heves reakciókat mindezek a műfaji viták? Túl azon, hogy egy zenemű minősítése alapvetően fontos a zenéről folyó diskurzusokban (Frith 1998), és hogy a megfelelő műfaji kategóriába sorolás előfeltétele egy produkció kanonizálásának (Gunn 1999), jelen esetben azért is, mert az online közösségi alkalmazásokon keresztül rengeteg – a magukat autentikus műfaji szakértőként számon tartó színtértagok szerint – illegitim felhasználó nyilváníthat véleményt a korábban jóval ezoterikusabb műfaji kérdésekben; továbbá azért, mert ezek a tisztázatlan eredetű vélemények eddig nem tapasztalt mértékben formálhatják át magának a vitatott műfajnak a reprezentációját. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy míg korábban egy online vitát le lehetett rendezni akár egy zárt fórum keretei között is (Hodkinson 2002), addig a web 2.0-ás műfajtagyalások eredményei – azaz az aktuális címke- és kánonszavazás-állások – azonnal megjelennek a nyilvánosság előtt, nem puszt-

²⁹ Ami az egyes műfaji címkékhez kapcsolódó listák félreértelmzéséből is ered: sokan valószínűleg nem a műfaji jellegzetesség, hanem az egyes zenekarok „versenyének” reprezentációjaként értelmezik a listát, és ehhez mérten is címkéznek, illetve rangsorolnak zenekarokat.

tán mint a műfajról szóló vitának, hanem mint magának a műfajnak az átértékelései, változásai.

Az adott színtérrel ismerkedő tömegek túlnyomó része pedig éppen e folyamatosan változó reprezentáció alapján tájékozódik, akár rögtön – mivel módja van rá – saját véleményével tovább formálva a reprezentációt, és ezzel áttételesen akár magát a műfaji színteret is, ezzel természetesen maga ellen fordítva a formálódó műfaj egy korábbi változatát hitelesnek és érvényesnek tartókat, mint ahogy azt szemléletesen illusztrálhatja a Last.fm „screamo” címkéjének vélt devalválódása miatt létrehozott új címke indoklása:

„Igazi screamo” címke: Az „igazi screamo” kifejezés a „screamo” címke helyett használható, mivel ez a címke már nem megfelelő azok számára, akik a '90-es évek eredeti screamójához hasonló zenét keresnek.³⁰

6. ONLINE „FÜLKÉK”, KORLÁTOZOTT ANONIMITÁS ÉS VÁLTOZÓ AUTENTICITÁS

E dinamikus, szinte percről percre változó műfaj- és színtérrakodásnak is megvannak persze a maga határai, melyeket szintén a közösségi használat sajátos szabályszerűségei határoznak meg. Ahogy a legtöbb konstrukciós folyamatban, a közösségi színtérrakodásban sem lehet *bármi* hasonló és nem működhet *akármi* műfaji érvként. Hogy mégis milyen határok között mozog a sokszor ezzel együtt is ad hocnak észlelhető dinamikus műfajalkotás, arra még – legjobb tudomásom szerint – nem adtak kész válaszokat a vonatkozó kutatások, ezért most csak két valószínűsíthető magyarázatot, hipotézist vázolnék fel.

6.1. Online „fülkék” és korlátozott anonimitás

A zárt fórumokhoz a kívülálló még csak elméletileg sem csatlakozhattak – a közösségi alkalmazások nyitott műfaji fórumaihoz azonban hiába szólhat hozzá bárki, ebből mégsem következik, hogy mindenki meg is ragadja a lehetőséget; az egyik (ön)szabályozó faktor tehát éppen ugyanaz, mint ami az adott műfaji színteret életben tartja: a megosztott preferencia. A közös – ez esetben zenei – ízlés pedig jellemzően a nyitott online térben is saját „fülkéket” alakít ki, melyekhez szabad a hozzáférés, de a speciális tartalom miatt *valójában* (hol kisebb, hol nagyobb kilengésekkel, de) csak a preferenciát osztók használják rendszeresen és aktívan. Ez a rendezőelv működik az elvileg milliók által szabadon látogatható, de rendszeresen csak pár száz, ezer felhasználó által olvasott zeneblogok, a fájlcsere hálózatok (Ébare 2008), a Last.fm műfaji fórumai, vagy egy YouTube-videó értékelései és hozzászólásai esetében is. Ami

³⁰ <http://www.last.fm/tag/real%20screamo>.

azért lényeges körülmény, mert ennek fényében egészen más jelentése van egy például ötcsillagosra értékelt zenei videónak egy videomegosztó szolgáltatáson: a szavazás valószínűleg nem az *összes* felhasználó véleményét aggregálja, hanem jellemzően azoknak a speciális érdeklődőknek a véleményét, akik preferenciájuk okán jutottak el a videóhoz, és jónak is találták azt.

A használat nyomán korlátozottként érvényesülő nyilvánosság mellett – ahogyan arról már korábban is esett szó – érdemes megfontolni az egyes felhasználók „anonimitásának” korlátait is. A virtualitás varázsszavával egységesen anonimként nyilvántartott fórumozók nyelvhasználatát, érveit, hivatkozásait figyelembe véve már korábban is mód nyílt a rejtőzködő identitás bizonyos fokú felderítésére. A közösségi hálózatokban azonban, túl azon, hogy már ugyanolyan fontos szerepe van a valós személyiségnek és a valós kapcsolatok hálójának is,³¹ potenciálisan pedig még ennél is több eszköz állhat rendelkezésre az anonim felhasználók motivációinak, hátterének kikövetkeztetéséhez: a kapcsolatok, barátok listája és hozzászólásaik, a megosztások, playlistek adatai és így tovább; minél aktívabb a felhasználó, annál könnyebb dolga van a kutatónak és a műfaji vitához hozzászólók hitelességét feltérképezni kívánó zenehallgatónak egyaránt.

6.2. Az autenticitás változásai

Az autenticitás és a hiteltelenség kérdését a zenei színterek internet előtti, illetve jelenlegi „offline” életében elsősorban a személyes kontaktus határozta és határozza meg: a találkozás és a közvetlenül szerzett benyomások döntötték el, hogy a színtér életébe bekapcsolódni kívánók mennyire felelnek meg a magukat a színtér autentikus képviselőinek gondolók implicit vagy explicit elvárásainak.

Ugyanez a folyamat a közösségi alkalmazások előtti (illetve ismét: azok mellett ma is működő) web 1.0 közegében egy új közönnyel bővült: a saját személyiségüket részben vagy egyáltalán nem felvállaló anonim érdeklődőkkel, akik azonban szintén igényt formáltak (és formálnak) arra, hogy egy adott zenei színtér életébe valamilyen módon bekapcsolódjanak, vagy figyelemmel kísérjék azt. A közösségi alkalmazások szélesebb körű térhódítása előtt – tehát nagyjából 2002-ig – ez az anonimitás és egy színtér életébe való virtuális bekapcsolódási igény, valamint az ezzel szembeni ellenállás határozta meg leginkább a zenei színterek online szerveződését. Hodgkinson például Hill és Hughes 1998-as megállapítására támaszkodva, miszerint az internetes közösségek „határozottan és sikeresen védik meg elektronikus határaikat”, így ír a goth színtérhez kapcsolódó online fórumok ön- és határvédelmi felfogásáról:

Abban a valószínűtlen esetben, amennyiben egy nem-goth *valóban* feliratkozna egy goth fórumra, igen valószínűtlen, hogy huzamosabb ideig ki is tudna tartani,

³¹ Lásd a Fox Interactive Media (2007) felmérését.

közönhetően a diskurzus specialista és exkluzív természetének és a közösség idegenekkel szemben tanúsított bizalmatlanságának és ellenségességének. (Hodkinson 2002: 180)

Az online közösségi alkalmazások által megnyitott diskurzív rendszerben azonban ez a fajta jól koordinált határvédelem már kivitelezhetetlen, ami nemcsak az online kommunikációra, hanem a műfaji színtér egészének életére is hatással van. Amíg a web 1.0 elvei alapján működő underground fórumok felhasználóinak köre viszonylag zárt és műfajhoz kötött, továbbá kisebb vagy nagyobb mértékben ellenőrizhető, addig egy közösségi hálózat (legyen az akár az Imeem, a Last.fm vagy a MySpace) egyetlen, nem ellenőrzött regisztrációval nyit utat számtalan stílus és zenei kultúra diszkussziós terepe felé, így a közösségi, kommunikatív és tartalmi határok minden irányban áttetszővé válnak. Egy közösségi hálózat egyszerre több színtér véleménycseréjének és műfaji tárgyalásainak adhat helyet, melyek potenciálisan teljesen nyitottak, és gyakorlatilag csak a színtérhez kapcsolódó diskurzusokba bevonódni kívánókon múlik, hogy élnek-e a lehetőséggel. Amivel természetesen – mint azt az online fülkék példája mutatta – korántsem él *mindenki*, viszont aki akar, az előtt szinte semmilyen akadály nincsen, szemben a személyes vagy web 1.0-ás fórumokkal.

További fontos különbség a felhasználók volumenének ugrásszerű növekedése. Korábban ennyi felhasználónak nem is állt módjában használni a zenéhez kapcsolódó oldalakat, másfelől maguk az oldalak sem voltak képesek a ma már megszokott mennyiségű látogató, felhasználó fogadására és koordinálására: az akár csak pár száz főt összefogó fórumokhoz lépest a Last.fm-en vagy a MySpace-en pillanatok alatt milliók tekinthetik meg és vitathatják meg ugyanazt a tartalmat, legyen az zene vagy műfaji vita.

Főként e két körülményből következően azok az adott színtér közössége felől ellenőrizetlen, de magukat hiteles és kompetens hozzászólóként pozicionáló felhasználói tömegek, melyek az új lehetőségeknek köszönhetően beáramlanak a zenei színterek online kommunikációjából egyre nagyobb szeletet kihasító, nyitott közösségi terekbe, egyre jelentősebb szerepet kapnak, nemcsak a színtér formálásában, hanem akár olyan alapvető kérdésekhez kapcsolódó diszkussziókban is, melyek a színtér szerveződésének alapját nyújtó műfaj fogalmát határozzák, alkotják meg.

7. KONKLÚZIÓK

E tanulmányban a zenei preferencia mentén szerveződő közösségek értelmezési hagyományainak áttekintése, valamint egy kiemelt extrém műfaji színtér, a deathcore műfaji színtér elemzése által amellettt kívántam érvelni, hogy az online közösségi média korában a műfaji színtér fogalma több okból is megfelelőbb fogalmi keretet adhat a zenei preferencia mentén szerveződő közös-

sége magyarázatára a CCCS szubkultúrafogalmánál és a poszt-szubkulturalista elméletek által kínált alternatíváknál.

Egyrészt mert kevesebb előfeltételezéssel él a zenei alapon szerveződő közösségeket illetően, másrészt átfogóbban értelmezi a színtérhez tartozó és ahhoz kötődő egyének gyakorlatait, harmadrészt közelebb áll a zenészek és a színtereket alkotó zenehallgatók mindennapi diskurzusához is. Továbbá nem az egyes elkülönített lokális, transzlokális és online „összetevőkre” koncentrál, hanem a valójában mindezek szétválaszthatatlan hálózataként működő színtér folyamatosságát és koherenciáját biztosító műfaji jellegzetességekre és kötelékekre, melyek ugyanúgy megvannak és funkcionálnak a párhuzamosan használt platformokon és kommunikációs csatornákon.

Ha például a deathcore műfaj köré szerveződő közösségi hálózatot szubkultúraként – vagy poszt-szubkulturális alakzatként – fogjuk fel, azt a jellegzetességét veszítjük szem elől, hogy a közösség határai semmiképp nem ragadhatóak meg; ugyanakkor nem is kisebb, törzsszerűen, átmenetileg összeálló csoportokról van szó (akárcsak a psytrance esetében, lásd Greener–Hollands 2008); továbbá, és ez talán a legfontosabb, hogy gyakorlatilag bárki alakíthat a műfaj aktuális reprezentációján és „lényegén”, megbontva az autenticitás és esszencialitás szubkulturális koncepcióit. Ugyanakkor a már a színtér terminusból kiinduló magyarázatokkal sem oldódik meg automatikusan minden probléma. A még web 1.0-ás online közösségeket önálló virtuális színtereként kezelő felfogással (Bennett 2004a) két jelentős gond is akad a közösségi média által is alakított zenei színterek vonatkozásában. Az egyik az, hogy a web 2.0 által meghatározott kommunikáció még a fent említett önszabályozó tényezőivel együtt is oly mértékben különbözik a hagyományos fórumközpon-tú színtérezsmecserétől, hogy nem látszik célszerűnek egyazon séma alapján értelmezni a jelenleg is egymás mellett működő diskurzusokat. Az igazán jelentős probléma azonban akkor lép fel, ha Bennett–Peterson (2004) felfogását követve, a statikus online fórumok elkülönítése nyomán önálló színterekként kezeljük a közösségi alkalmazások által aktív felhasználók hálózatát. Ekkor ugyanis az utóbbi években nem csak a deathcore színtéren radikális változásokat hozó dinamikus folyamat válik statikus állóképpé, rosszabb esetben egyszerűen láthatatlanná; ezen az optikán keresztül csupán az látszik, hogy elindult néhány új alkalmazás, melyek gyorsan nagy tömegeket gyűjtöttek maguk köré, a semmiből felemelve új sztárokat, egyben letaszítva a régieket, furcsa, párhuzamos univerzumokat alkotva.

Úgy vélem azonban – és e tanulmány példáival főleg ezt szerettem volna kiemelni és hangsúlyozni –, hogy ez a szemlélet azért félrevezető, mert az új közösségi alkalmazások nem egy külön színteret alkotnak, melyek elválnak az offline közegtől, hanem éppen ellenkezőleg, az eddiginél jóval nagyobb mértékben átjárhatóvá téve a határokat és felgyorsítva a műfaji tárgyalásokat, a „hús-vér” emberek kezébe olyan eszközt adnak, mellyel az *egész* műfaji színtér életét radikálisan felforgathatják.

A színtér fogalmának e rugalmas értelmezése tudományelméleti szempontból kétségkívül maga után vonja az elmélet magyarázó erejének csökkenését: de ez már annak az átrendeződésnek is szükségszerű következménye, hogy a „szubkultúra utáni” kultúrakutatás immár (jó esetben) nem átfogó, minden zenei közösséget megragadó, leíró és magyarázó törvényeket keres. Mint ahogy arra Greener és Hollands (2008) is rámutatott, a mindent átfogó, túláltalánosító koncepciók helyett az egyes színtérlogikák megértése tűnik a célravezetőbb stratégiának. Az ilyen törekvésekhez kínálhat egy kellően rugalmas, számos kultúra tanulmányozásában használható, de a értelmezés irányát nem előíró elméleti eszközt a műfaji színtér fogalma.

Hogy a zenei közösségek leírásának eddig használatos fogalmait újra több ponton kérdésessé tévő közösségi média hatásai ilyen látványosan mutatkoznak meg az extrém zenei színtereken, úgy vélem, nem véletlen. A jelenség magyarázata szintén az újmédia által meghatározott disztribúciós logikában rejlik. Mint azt Chris Anderson (2006) oly szemléletesen leírta, az online zenedisztribúció „hosszú farkát” adó, azaz a külön-külön (akár nagyon) kevesek által ismert, de együttesen óriási volument képviselő niche-produkciók egy egészen új lehetőséghez jutottak azáltal, hogy immár gyakorlatilag bármikor és bárki által meghallgathatóak és megvásárolhatóak az interneten.³² Az offline „blockbuster-kultúra” árnyékában eddig az elfeledett polcokon kallódó vagy éppen teljesen láthatatlan műfajok, zenekarok ismertsége és így közönsége most már gyakorlatilag egy dolgon múlik: a közönségen. A közösségi média gyors mozgásának köszönhetően pedig könnyen felborulhatnak az arányok: az obskúrus niche-előadóból gyorsan műfaji vagy globális sztár válhat, a grafikon farkának a végéről hirtelen az elejére ugorva; eközben régi közönsége mellé olyan új rajongókat gyűjtve, akiknek a kemény mag mellett ugyanúgy jogukban és módjukban áll véleményt nyilvánítani, átfórmálva ezáltal a közös műfaji színteret.

A közösségi média e mechanizmusai egy kicsiny, és egy már eleve hatalmas közönséget megmozgató színtér esetében is ugyanúgy működnek: de hogy mennyire láthatóak és nyomon követhetőek azok a folyamatok, melyek az új típusú online információáramlás és kooperáció következményeképpen jönnek létre, az már az előidézett változás mértékétől függ. Az extrém műfaji színterek világa ezért bizonyulhat ideális terepnek a közösségi média és a zenei színterek kapcsolatát vizsgáló kutató számára: az átalakulások rendkívül gyorsan mennek végbe és látványos eredményekkel járnak, a koncentrált diskurzusnak köszönhetően pedig jól követhető, hogyan bomlanak meg a korábbi egységek határai, és mindezt hogyan legitimálják, magyarázzák, kommentálják, értékelik a közösség tagjai, folyamatosan újraalkotva a színtér határait, akár egyik napról a másikra.

³² Az online választék növekedése következtében – mint arra Rónai András felhívta a figyelmet – ugyanakkor számos, korábban virágzó niche-lemezbolt kényszerül bezárni: a „bárhol és bármikor” elérhető és megosztható online zene nem kívánt mellékhatásaként tehát kétségkívül elapadhatnak korábban megbízhatóan számító offline források.

Hivatkozások

- Anderson, C. (2006) *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Becker, H. ([1963] 1997) The Culture of a Deviant Group: The Dance Musician. In K. Gelder és S. Thornton, szerk.: *The Subcultures Reader*. New York: Routledge, 55–65.
- Bennett, A. (2004a) Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet. In A. Bennett és K. Kahn-Harris, szerk.: *After Subculture*. London: Palgrave Macmillan, 162–172.
- Bennett, A. (2004b) Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3–4): 223–234.
- Bennett, A. (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika*, 53: 127–143.
- Bennett, A. és K. Kahn-Harris (2004) szerk. *After Subculture*. London: Palgrave Macmillan.
- Bennett, A. és R. A. Peterson (2004) szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press.
- Bradley, D. A. (2006) Scenes of Transmission: Youth Culture, MP3 File Sharing, and Transferable Strategies of Cultural Practice. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 9(1). Elérhető: <http://journal.media-culture.org.au/0603/05-bradley.php> (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)
- Ebare, S. (2008) Digitális zene és szubkultúra: fájlcsere-lők és stíluscsere-lők. *Replika*, 65: 177–191.
- Fox Interactive Media (2007) *Never Ending Friending: A Journey Into Social Networking*. Fox Interactive Media, Inc. Elérhető: http://creative.myspace.com/groups/_ms/nef/images/40161_nef_onlinebook.pdf (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)
- Frith, S. (1998) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Greener, T. és R. Hollands (2008) Túl a szubkultúrán és poszt-szubkultúrán? A virtuális psytrance esete. *Replika*, 65: 193–216.
- Gunn, J (1999) Gothic Music and the Inevitability of Genre. *Popular Music and Society*, 23(1): 31–51.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21–40.
- Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.
- Kahn-Harris, K. (2007) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Kahn-Harris, K. (2008) Nem-látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal színtéren. *Replika*, 65, 165–175.
- Leadbeater, Ch. (2008) *We-think: The Power of Mass Creativity*. Profile Books.

- Lee, S. S. és R. A. Peterson (2004) Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 187–204.
- Martin, P. J. (2008) Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés. *Replika*, 65: 151–164.
- O'Reilly, T. (2005) What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. Elérhető: <http://www.oreilynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)
- Peterson, R. A. és A. Bennett (2004) Introducing Music Scenes. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 1–16.
- Rácz J. (1998) A '80-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In Rácz J. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Scientia Humana, 51–70.
- Rheingold, H. (1993) *The Virtual Community*. Reading (MA): Addison-Wesley. Elérhető: <http://www.rheingold.com/vc/book/index.html> (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)
- Straw, W. (1991) Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3): 361–375.
- Tófalvy T. (2008a) A kritikus közösség: A közösségi média és a hazai (irodalom)kritikai nyilvánosság viszonyáról. In Bárány T. és Rónai A., szerk. *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Pozsony: Kalligram & JAK, 169–178.
- Tófalvy T. (2008b) Extrém zenei műfajok és online közösségi média: A szubkultúráktól a műfaji színterekig. *Replika*, 65: 135–149.
- Tófalvy T. (2008c) Myspace-bandák és címkézés-háborúk: Az online közösségi alkalmazások és a deathcore színtér esete. *Replika*, 65: 217–233.
- Willis, P. ([1977] 2000) *A skacok: Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra*. Budapest: Új Mandátum.