

Vályi Gábor

Kötődések hálózata: Társas tanulás a lemeztúró szintéren¹

Mikor Providence-be költöztem, Nat volt az egyik első ember, akivel megismerkedtem. És hát mi nagyon, nagyon jól kijöttünk egymással. És ő... mi mindketten DJ-ztünk. Szóval mákom volt, hogy találtam valakit, mert tudod, a DJ-zés az egy népművészet. Szóval akkoriban nem igazán járhattál órákra [a kilencvenes évek elején], nem voltak hétvégi szemináriumok a DJ-zésről, és inkább csak azoktól tanulhattál, akik már rajta voltak a dolgon. Úgyhogy én meg ő nagyjából ugyanazon a szinten voltunk, tudod, és egymástól tanultunk dolgokat, és alapvetően más cuccokkal foglalkoztunk. Úgyhogy folyamatosan beszerzőkörutakra indultunk. Bolhapiacokra mentünk meg ilyenek. És akkor találkoztunk Ben Woodwarddal, aki most Mr. Ten Fingers néven ismert, és ő inkább ez a képzőiskolás partikon játszó DJ volt, és hát dűszkót meg funkot játszott punk rockkal keverve. Aztán összefutottunk Nickkel, aki ezt a szintiszta queensi hip hop vonalat nyomatta, ő aztán annyira New York-i volt, amennyire csak lehetett. Úgyhogy folyamatos volt a versengés a lemezekért. Fantasztikus volt. Mindegyikünk másbóra ment anyagért. [...] Saját külön bejáratú módszerekkel dolgoztunk, szóval... hm... Nat például nagyon rajta volt a Usenet csoportokon,² és mindenféle dologra feliratkozva kutakodott. Az én technikám a szokatlan, gyanús kinézetű lemezek beszerzése volt, és amikor úgy húsz lemezből egy jóra akadtam, akkor megnéztem az előadó nevét a borítón, és lejegyeztem egy listára. És emellett folyamatosan a rádióműsorokon csüngtünk, mert az akkor nagyon, nagyon fontos dolog volt. Főleg az akkoriban megjelent friss zenék esetében, mert ezeket a cuccokat baromi nehéz volt elcsíjni. Vagy szájhagyomány útján, vagy a rádióállomásokon keresztül. [...] Mindannyian együtt dolgoztunk, kereskedtünk az infókkal. Egyénileg nem sok rálátásunk lett volna arra, hogy mi történik, de így, egy csoport tagjaként mindegyikünk képes volt a maga módján összerakni a képet. (King Honey, Philadelphia, 2005)³

Azért idéztem King Honey interjúrészletét ebben a terjedelemben, mert számos ponton érinti az általam a következőkben tárgyalt kérdésköröket, elsősor-

¹ E tanulmány a lemeztúró (crate digging) szintérről – egy esztétikájában a hip hop appropriatív zenekészítési gyakorlatához kötődő transznacionális lemezyűjtői közösséggel – foglalkozó PhD kutatásom keretében készült. A 2005 és 2009 között folytatott multilokális terepmunka keretében Philadelphában, New Yorkban, San Franciscóban, Londonban, Manchesterben, Budapesten és Pécsen készítettem interjúkat, és végeztem résztvevő megfigyelést. DJ-ként és lemezyűjtőként az elmúlt évtizedben magam is e szcéna aktív résztvevője voltam. A kutatás a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszék, és az Annenberg School for Communication (University of Pennsylvania) szíves támogatásának köszönhetően jöhetett létre. Külön köszönettel tartozom Vitos Botondnak az angol nyelvű szöveg értő, gondos magyarításáért.

² Internet alapú levelezési listák közvetlenül a world wide web kialakulása előtti időkből.

³ A kurzívval szedett szövegrészletek, melyek után a megszólalót, az évszámot és a helyet feltüntetjük, V. G. által rögzített interjúk részletei.

ban azokkal a módokkal kapcsolatban, ahogyan az ízlésvilág, a megkülönböztető (*distinctive*) attitűdök és értékek, valamint a lemeztúrási készségek elsajátítása létrehozza a szintérhez való kötődést, hiszen e tanulási folyamat a személyes és medializált kapcsolatrendszer hálójába ágyazódik bele. Amikor King Honey-t arról kérdeztem, hogy miként *került bele* a lemezyűjtésbe, a válaszában elsősorban arra összpontosított, hogy társas kapcsolatai miként járultak hozzá DJ-zési készségeinek kialakulásához és zenei ismereteinek bővítéséhez a kilencvenes évek elején. Bár a vizsgálatot leszűkíthetném a szintérrel kapcsolatos információk körforgásának helyt adó sajátos hálózatok pusztá leírására is, egy ilyen megközelítés nem lenne tekintettel arra, hogy e források maguk is hozzájárulnak a résztvevők szintérrel kapcsolatos elkötelezettségének kialakulásához. Ahelyett, hogy ezeket a kapcsolatokat a kulturális közvetítés semleges csatornáiként kezelném, az alábbiakban arra mutatok rá, hogy fontos szerepeket játszanak a szintér ízlésvilágának, valamint a megkülönböztető attitűdök és értékek internalizálásában, továbbá a szintér társas világában való elmélyülésben. Figyelembe véve azt, hogy ezek a kapcsolatok miként járulnak hozzá a kötődések kialakulásához (Hennion 2001), ami egy szigorúan funkcionista nézőpontból pusztán az információ elsajátításaként és továbbadásaként lenne értelmezhető, az valójában az olyan befolyások és benyomások befogadásának és cseréjének tűnik, amelyek a jelentőségüket és érzelmi mélységüket részben egy olyan kapcsolati hálóba való beágyazottságukból nyerik, amelyet ugyanakkor maguk is tovább erősítenek és bővítenek.

Tanulmányom Will Straw (2002) javaslatából kiindulva a színteret a képességek és tudások informális átadásának terepeként vizsgálja. Az első részben az informális, társas tanulás kulturális szinterek működésében játszott szerepét vizsgáló szakirodalmat tekintem át röviden. Az ezt követő két részben azt vizsgálom, hogy az 1980-as évek közepétől az 1990-es évek elejéig terjedő időszakban a lemeztúró színteret jellemző relatív információszűkösség körülményei között milyen szerepet játszottak a személyes kapcsolatok és a medializált források a lemezekkel kapcsolatos információk, illetve a lemeztúrással kapcsolatos ideálok és ízlések átadásában és internalizálásában, és a szintér társas világával kapcsolatos kötődések kialakításában.

1. AZ INFORMÁLIS KÖZÖSSÉGI EGYÜTTLÉT HÁLÓZATAI

E tanulmányban Will Straw (2002) javaslatát követve a lemeztúrást⁴ társas világot elsősorban a szintérrel kapcsolatos készségek és tudásanyagok informális

⁴ A lemeztúrást olyan lemezyűjtés, melynek célja a hip hop DJ-zésben, illetve hangminta alapú zenekészítésben felhasználható vagy mások által már felhasznált *break*eket tartalmazó lemezek felkutatása. A *break* vagy *breakbeat* egy hosszabb szerzemény olyan ritmikus szegmense – általában szinkópált dobzó vagy dob és basszus kiállítás –, amely néhány másodperctől akár egy percig is terjedhet. Míg a konvencionális zenei műfajok gyűjtőit orientálják a már kialakult műfaji kánonok, a lemeztúrók egymást követő generációi az 1970-es évek második

terjedését elősegítő közösségi együttlét (*sociability*) hálózatain keresztül közelemben meg. A színtér fogalmának gyökereit kutatva Straw felhívja a figyelmet arra a potenciális perspektívára, amelyet a terminus egyik legelső társadalomtudományos – a szervezet- és munkaszociológián belüli – alkalmazásából nyerhetünk. Straw itt Arthur Stinchcombe egy építőipari munka szervezésével kapcsolatos tanulmányára (1959) utal, amelyben a szerző leírja, hogy a feladatok kijelölése és a szakértelem elosztása elsősorban az építőbrigádok társas színterén belüli informális kommunikáción keresztül történt, nem pedig a tömegtermelés koordinációjában megszokott intézményesítettebb, bürokratikus adminisztrációs formák közbenjárásával.

Bár Stinchcombe elsősorban azt firtatta, hogy az egyes iparágakra jellemző feladatok és problémák közötti különbségek miként igényelnek különböző szervezési módszereket, Straw szerint Stinchcombe érdeklődése *a személyes kapcsolatok* (rokonsági és baráti kötelékek), *valamint az informális, társas interakciók* (mint pl. a munka utáni iszogatás) *jelentőségére a kompetenciák és lehetőségek disszeminációjában segíthet minket a laza kapcsolathálójú kreatív világok szerveződésének megértésében*. Straw erre a megközelítésre csupán a színtér fogalmának egy potenciálisan megvilágító erejű alkalmazásaként hívja fel a figyelmet, és nem kísérli meg egy e perspektívára építő részletes kutatási terv kidolgozását, ahogy azokat a kérdéseket sem veszi számba, amelyeket e megközelítés segíthet megválaszolni.

Kevés olyan zenei színterekkel foglalkozó tanulmány íródott, amely a tanulási folyamatokra összpontosít. A néhány jelentős kivétel egyike Ruth Finnegan Milton Keynes-i amatőr zenészerzőkkel foglalkozó etnográfija. A szerző szerint az egyes műfajok színterei elkülönülnek *a zenetanulás elvárt módja alapján*: míg a klasszikus zene esetén a professzionális tanárok által felügyelt formális, intézményesített képzés számít normatívnak, az olyan populáris zenei műfajok színterein, mint pl. a népzene és a rock, az autodidakta, kreatív „*tanulási módot*” becsülik nagyra. Ez utóbbi színtereken a hangfelvételek reprodukálását megkísérlő egyéni gyakorlás mellett az informális, nem intézményesített szituációk – próbák, jammelések és koncertek – szolgálnak a zenei készségek kifejlesztésének elsődleges teréül (Finnegan 1989: 133–142). Alex Stewart aprólékos tanulmányában éleslátóan számol be a New York-i kortárs big band jazz színtérről, a próbákra és koncertekre nem csupán informális képzési terepekként összpontosítva, hanem a színtérrel kapcsolatos információk cseréjének, a szociális kapcsolatok kiépülésének, a reputációk kialakulásának, valamint az alkalmi és állandó munkalehetőségek leosztásának helyszíneiként is (Stewart 2007: 40–60). A Stewart munkájából levonható következtetések Straw megfigyeléseivel csengenek egybe: ez a „színfalak mögötti” interakció a zenei készségek átadásában és a zenei színterén belüli professzionális tevékenységek szervezésében központi jelentőséggel bír. Még ha Stewart nem is mondja ki explici-

felétől kezdik meg a funk, soul, diszkó, reggae, latin és rock lemezek „áttűrését” és sajátos esztétikájuknak megfelelő rendszerezését.

ten, leírása azt sugallja, hogy az ilyen alkalmak a közösségi együttlét hálózatainak kialakításában és újraalakításában is létfontosságúak, amelyek nem csupán a közösségi, kreatív munka szervezésében fontosak, hanem az egyének és a közös világuk közti kötelékek létrehozásában is. Ebben a tanulmányban pontosan az informális társas együttlét viszonylag feltérképezetlen dimenzióját fogom fel-tárni.

A színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatok társas beágyazottságára összponto-sítva válik leírhatóvá, hogy milyen tekintetben több *benne lenni* a lemeztúrás-ban, mint csupán *jól értesültnek lenni*. Ebben a tanulmányban bemutatom, hogy *a színtérrel kapcsolatos érzületek (sensibilities)* – vagyis a zenéhez, valamint a meg-különböztető értékekhez és attitűdökhöz való sajátos érzelmi kötődés – az em-berekhez és az információ medializált forrásaihoz láncoló kötelékek ismételt megerősítésével körvonalazódnak, egy olyan tanulási folyamat által, amely megerősíti a résztvevők kötődését a színtér társas világához. Emellett rámu-tatok arra, hogy pontosan az információk folyamok érzelmi kapcsolatokba tör-tető beágyazottsága az, ami a közös értékeknek és attitűdöknek súlyt ad elsa-játításuk során: a színtérrel kapcsolatos izlések és ideálok, a társak véleményé-nek tulajdonított fontosság, valamint a köztiszteletben álló mentorok és a személyesen nem ismert példaképek útmutatásának és ítéletének észlelt auto-ritása által nyerik el mélyen személyes jelentőségüket. Ahogy King Honey a DJ-zést „népművészetként” jellemzi – vagyis olyan mesterségként, amelyet in-formális csatornákon keresztül hagyományoznak tovább, nem pedig intézmé-nyesítettebb keretek között oktatnak –, egybecseng azzal, ahogy Stinchcombe a feladatok és a szakértelem munkahelyi elosztását a néphagyomány terjedé-sével hasonlítja össze (Stinchcombe 1959), de Finnegan azon megfigyelésével is, hogy a populáris zene előállításának módszereit elsősorban informális ke-retek között szokták elsajátítani (Finnegan 1989). Ennek ellenére a munka-végzés Stinchcombe által leírt szociális színtereit és Finnegan populáris zenei színtereit lényeges különbség választja el egymástól: míg az előbbi személyes kapcsolatokon alapul, az utóbbiban a személyes kapcsolatok mellett az infor-mációk és inspirációk medializált forrásai – lemezek, kották, zenei folyóiratok – is fontos szerepet játszanak a készségek kifejlesztésében. Valóban, King Honey rádióműsorokra és Usenet csoportokra vonatkozó kijelentései azt sugallják, hogy ő voltaképpen a DJ-zést csupán metaforikusan írja le népi hagyomány-ként, nem pedig olyan kulturális képződményre utal, amelyet kizárólag élő-szóban terjesztenek. Még ha igaz is, hogy a hetvenes években a breakerek gyű-jtésével kapcsolatos információk túlnyomó része szinte kizárólag a bronxi break-beat DJ-k közötti személyes kapcsolathálókon keresztül terjedt (Allen 1999; Fricke és Ahearn 2002), King Honey beszámolója a színtér fejlődésének egy későbbi szakaszát írja le, amikor az ilyen formációk egy részét a szórványosan előforduló medializált források – rádióműsorok, válogatáslemezek – már elér-hetővé tették a break DJ-zés és samplingelés kialakulásának kezdeti társas vi-lágán kívül is. Ezek a közvetített információk azonban az internethasználat széles körű elterjedése előtt csak szűkösen, átmenetileg, helyhez kötöten és

nehezen megtalálhatóan álltak rendelkezésre, *ami azt jelentette, hogy a breakekkel kapcsolatos tudnivalók elsajátítása hosszas és fáradtságos folyamatot jelentett, amely nagyban függött az egyéni kutatómunkától (pl. a lemezek egyéni felfedezése a lemezboltokban, vagy a közvetített információk aktív felkutatása), valamint a mentorokkal és társakkal folytatott rendszeres és személyes kommunikációtól.*

A legtöbb interjúalanyom a nyolcvanas évek vége és a kilencvenes évek eleje között kezdte lemeztúró karrierjét, az internethasználat széles körű elterjedése, valamint a breakekkel, lemezekkel és lemeztúrással kapcsolatos bőséges és jól strukturált információk könnyen elérhető, on-line forrásainak kialakulása előtti periódusban. Ezért a személyes és a medializált információforrások interjúalanyokra gyakorolt hatásairól szóló beszámolók olyan részleges perspektívát nyújtanak az említett kapcsolatok jelentőségéről, amely sok szempontból az adott időszakra jellemző információhiányhoz kötődött.

2. SZEMÉLYES BEFOLYÁSOK

Georges [Sulmers] a legelső inspirációim között volt. Ő és Jeff Mao, aki „Chairman” Mao-ként is ismert. Kábé a legjobb barátok voltak. És én kimentem [meglátogatni őket] a keleti partra. [...] ’94-ben mentem oda, amikor ők már vagy tíz éve túrták a lemezeket. Na és lementünk Marylandbe egy lemezbörzére,⁵ és én még sohasem voltam ilyen rendezvényen. Még mindig kezdő voltam, tudod, még mindig az alapoknál tartottam. Úgyhogy lementünk, és volt nálam úgy ezer dollár, tudod, amit elkölthettem. És akkor Georges és Jeff mindegyik asztalnál mellettem álltak, és konkrétan csak húzogatták ki egymás után a lemezeket. Néhánynál azt mondták: „Nem, nem, nem. Erre ő még nem áll készen...” [...] Megtanítottak arra, hogy meg kell alapoznod a tudásod. Nem ugorhatsz bele csak úgy a 24 Carat Black-be⁶ anélkül, hogy meglennének a kezdeteid James Brownnal. Nem lehet, tudod, beleugrani Frank Motley-be⁷ anélkül, hogy először Ohio Playerst és hát Sly Stone-t⁸ hallgatnál. Úgyhogy mindent megtanítottak velem, az alapoktól... meg hogy mi az a funk meg a soul. És ezáltal [...] kezdtem megérteni a jazzt, elkezdtem megérte-

⁵ A lemezbörzék előre meghirdetett, sok esetben rendszeres időközönként megszervezett találkozóik, ahol különféle lemezárusok kínálják a portékáikat.

⁶ A *24 Carat Black*, *Ghetto: Misfortune’s Wealth* néven kiadott, hangmintaként gyakran használt és nagyon ritka koncept albumot Dale O. Warren írta és készítette 1973-ban.

⁷ Egy eredetileg Észak-Karolina államból származó trombitajátékos és énekes, aki számos ritka funk kislemezt adott ki a torontói Paragon kiadó alatt, és a hatvanas évek végén olyan formációkat vezetett, mint a *The Hitch-Hikers* és a *The Bridge Crossings*. Frank Motley zenéjét 1998-ban újra kiadta a Gerald „Jazzman” Short által vezetett Jazzman Records, a *The Best Of Frank Motley & King Herbert – Canada’s Message To The Meters* című válogatáson.

⁸ James Brown, az Ohio Players és Sly Stone a Torres által említett többi zenészhez képest nagyságrendekkel ismertebb előadók. Míg Motley vagy a 24 Carat Black lemezei már a megjelenésük idejében csak egy szűk, földrajzilag behatárolt körhöz jutottak el, ezek igazi funk/soul sztárok, akiknek lemezei világszerte százezres, milliós példányszámban fogytak, és az USA-ban máig játsszák slágereiket.

ni a blaxploitationt...⁹ és hát azt mondanám, hogy a legelső időkben ez a három ember, Shortkut, Georges Sulmers és „Chairman” Mao vitt bele ebbe igazán, ebbe a (izgatott hanglejtéssel:) „Hú, ez igen! Lemezeket akarok túrni!” dologba. Ők voltak az arcok. (Justin Torres, San Francisco, 2005)

A fenti interjúrészlet, amelyben Justin Torres felidézti legkorábbi inspirációit, egybecseng azzal a gondolatmenettel, amelyben Howard Becker a *társas tanulás* fontosságáról vélekedik a deviáns karrier fejlődésének kontextusában:

Mielőtt többé-kevésbé rendszeresen belemerülne a deviáns tevékenysége, az egyénnek nincs belelátása a tevékenység élvezeti értékébe. Az utóbbi ugyanis csak a nála tapasztaltabb deviánsokkal való kölcsönhatások során kristályosodik ki számára. (Becker [1963] 1991: 30)

Becker szerint a „deviáns motivációkat” a „deviáns viselkedés” eredményezi, és nem fordítva: a motivációk a deviáns technikák folyamataiból és azokból a kategóriákból származtathatók, amelyek által a tevékenység örömtelinek tűnik egy olyan sajátos esztétika perspektívájából, amely bizonyos „önigazoló magyarázatba (vagy ideológiába)” ágyazódik be. A csoportspecifikus ízlés kialakulásnak e Becker által felismert folyamatjellege és társas beágyazottsága szolgál az ebben az alfejezetben kifejtendő gondolatmenet kiindulópontjával.

Becker nézeteivel az is egybecseng, hogy a fenti interjúrészletben a két tapasztalt lemeztúró nem csupán kijelöli a breakeket tartalmazó lemezeket, hanem tájékoztatják is a kezdőt a zenei szövegek sajátos szisztematikus sorrendjéről, amely a színtéren a zene esztétikai értékelésének egyik fontos aspektusának számít. Az a normatív mód, ahogyan Justin Torres a mentoraitól kapott zenei tudásanyag elsajátításának megfelelő módját meghatározta – „meg kell alapoznod a tudásod” –, szintén alátámasztja azt a beckeri gondolatmenetet, amely szerint a zene élvezetének megtanulása olyan csoportfüggő morális ideálokhoz kapcsolódik össze, amelyek az egyén tetteit átfogóbb fogalmi rendszerbe helyezik. Nekem azonban úgy tűnik, hogy Becker interpretációját követve szem elől veszítenénk azt a lényeges mozzanatot, hogy Torres lemeztúrásban való elmélyüléssel kapcsolatos lelkesedése és izgalma, valamint a közös értékekhez való kötődése részben az őt Georges Sulmershez és „Chairman” Maóhoz fűző személyes, érzelmi kapcsolatnak tulajdonítható.

Míg Becker sehol sem világít rá arra, hogy az ízlések elsajátítása a társas színtér iránti személyes kötődésbe ágyazódik bele, Antoinne Hennion megközeletése több teret enged a hovatartozás ilyen jellegű vonzatainak:

⁹ A hetvenes években készült fekete gettó B-filmek – alacsony költségvetésű, általában némi erotikával fűszerezett gettó krimik –, amelyeket leggyakrabban fekete rendezők rendeztek, és amelyekhez a kor meghatározó fekete funk/soul együttesei készítették a zenei aláfestést. Ezek a filmzenealbumok sokszor koruk popzenéjénél igényesebben, invenciózusabban hangszerelt, kísérletezőbb jellegük miatt népszerűek a mai napig.

Az ízlés és az élvezet esetében a hatások nem külső változók vagy a tárgyak automatikus tulajdonságai, hanem olyan kollektív és instrumentális testi gyakorlat eredményei, amelyek módszereit a bizonytalan esztétikai élmény megfelelő befogadási módjáról szóló végtelen viták alakítják. Ezért van az, hogy inkább kötődésekről beszélünk. (Hennion 2007: 108–109)

Bár a felületes olvasó számára Hennion érvelése tűnhet úgy, mintha pusztán ismételné Becker fent idézett gondolatait, Hennion megfogalmazása nagyobb figyelmet fektet azokra a folyamatokra, amelyek során a *rendszeres, közösségi gyakorlatok kötődést teremtenek az egyénben*

nem csupán önmagával, testének és tanulásának alakulásán keresztül, hanem másokkal is, valamint egy közös történelemmel, annak összes divatjával, technikájával, vitájával és változó tárgyaival. (ibid: 100)

Hennion munkája Bourdieu (1990) és Butler (1990, 1993, 1999) elképzeléseit idézi a rendszeres, rituális előadásoknak (performance) a szerepéről a közös érzékenységek, értékek és attitűdök elsajátításában, valamint az egyszerre egyéni és kollektív identitások kialakításában. Szerinte a csoport iránti elkötelezettség nem az ízlésfejlődés *eredménye*, vagyis egy szekvenciális karrier utolsó szakasza, amire Becker egyes gondolatai következtetni engednének, *hanem az a folyamat, mellyel az egyén egy közös világhoz kapcsolódik bizonyos mélyen kollektív kulturális gyakorlatok által*. Ebből a pragmatikus perspektívából nézve a hovatarozás egyszerre terméke és forrása az érzelmi kapcsolatok komplex hálójának, amelyek nem csupán tárgyakhoz, hanem – ami számunkra fontosabb – *sajátos szokásokhoz és hagyományokhoz, valamint információforrásokhoz és inspirációkhoz is kötődnek*. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy arra koncentráljunk, miként nyer az ízlés és a közös értékrendszer mélyen személyes jelentőséget *az egyén számára a tanulási folyamat személyes és közvetített kapcsolatokba ágyazottságának köszönhetően*.

E meglátások közelebb visznek ahhoz a témához, amivel ez az alfejezet foglalkozik. A továbbiakban tehát azt vizsgálom, hogy a szintérrel kapcsolatos tanulási folyamatok személyes kapcsolatokba való beágyazottsága miként járul hozzá az ízlésvilág és az ideálok elsajátításához, és miként hozza létre és erősíti meg a szintér szociális világához való kötődés érzését.

2.1. Hosszú távú kötelékek: mentorok és társak

Justin Torres számára, aki akkoriban nemcsak hip hop rajongónak, hanem „zöldfülű” lemeztúrónak is számított, Georges Sulmers és „Chairman” Mao útmutatásai valószínűleg nem csupán a két tapasztalt gyűjtő lemezvadászattal töltött évei miatt számítottak fajsúlyosnak, hanem a szintéren elfoglalt pozícióik eredményeként is. Abban az időszakban a hip hop ütemek készítése mel-

lett Sulmers a *Raw Shack* nevű nagy hatású, független hip hop lemezkiadó¹⁰ igazgatásával foglalkozott, „Chairman” Mao pedig akkoriban már elismert DJ-ként írta és szerkesztette az *ego trip* nevű kicsi, ám annál befolyásosabb hip hop magazint.¹¹ Emellett talán azt is lényeges megemlíteni, hogy ha Sulmers és Mao nem lettek volna jó társaság, akkor valószínűleg Torres is kevésbé lelkesedett volna a lemeztúrás iránt.

A tanulmány elején idézett King Honey-interjúrészlet azt sugallja, hogy az „azonos tudásszinten” levő közeli barátokkal kialakított kapcsolatháló ugyanolyan fontos szerepet játszanak a lemezekkel és lemeztúrással kapcsolatos információk beszerzésében, mint a mentorok útmutatásai. Cosmo Baker leírása a lemeztúrás alapjaival való találkozásáról szintén azt sugallja, hogy a hasonló szinten levő társakkal kialakított kapcsolatok ugyanakkora befolyással bírhatnak a színtérrel kapcsolatos attitűdök és értékek átadásában, mint a tapasztaltabb résztvevőkhöz fűződő baráti kötelek:

*Ott voltak a barátok... például Espo barátom, aki... hm... szóval eredetileg ő állított rá Gil Scott-Heronra. Mikor először játszottam nekem a *The Revolution Will Not Be Televised*-ot,¹² hát az olyan volt, mintha egy atombomba robbant volna a fejemben. [...] Volt néhány [...] Parliament-lemezem, amiket még akkor vettem, amikor elkezdtem a DJ-zést, tudod, és hmm... szóval ő azt mondta, hogy ennél jóval mélyebben bele kell ásnod magad, és ráállított a Funkadelicre, és hát, hmm... ő mindig azt mondta... szóval valamilyen szinten ő indított el... vagyis belém plántált bizonyos... bizonyos értékeket. Szóval belém plántálta a lemeztúró mentalitás értékeit.*

Mi a lemeztúró mentalitás?

A lemeztúró mentalitás? Hát a többet! Többet! ... Olcsóbban! (nevet...) A lemeztúró mentalitás a következő: megpróbálok még többet megtudni erről meg arról, amennyit csak lehet... és hogy a mocskból kell kivakarni [a lemezeket] Tudod, miről beszélek. [...] Megnézed egy lemez hátoldalát, és a lemez mondjuk nagyon funky, és látod, hogy ezen Idris Muhammad dobolt, és akkor, hmm... elkezded keresni az olyan anyagokat, amelyeken ő szerepel. Vagy mondjuk találsz egy [lemez]kiadót, ami nagyon jó. Mint mondjuk... [...] a CTI kiadó... azaz az igazán egyértelmű, egyszerűen felismerhető, könnyen beszerezhető lemezek kiadói... Tudod, na, azok. És akkor, hm... akkor elkezded nagyon odafigyelni mindenre, mindenre, mindenre. Szóval valahogy így. És nekem... nekem ezt

¹⁰ Lásd Soulman (2000).

¹¹ Lásd Wang (2008).

¹² Amerikai költő, spoken word előadó és soulénekes. Az 1971-es *Pieces of a Man* albumán kiadott *The Revolution Will Not Be Televised* az egyik legismertebb munkája. 1974-ben ez alatt a cím alatt a *The Flying Dutchman* lemezkiadó is kiadott egy Gil-Scott Heron-válogatásalbumot.

jelenti a lemeztúró mentalitás. Nem feltétlenül maximalizmus, hanem megfelelő mértékű alaposság. És ezek a mesterfogások [...] végigmenni a zenészeken, végigmenni a kiadón, ezek az eszközök. (Cosmo Baker, Brooklyn, 2005)

Cosmo a „lemeztúró mentalitást” nem csupán a zenék felfedezésének gyakorlati készségeivel azonosítja, hanem a szintér bizonyos értékeivel is: olyan világlátással, amely szerint az olcsón talált, a félreeső helyeken a „mocsokból kivakart” lemezek értékesebbek, mint a csillogó utánnyomások, vagy a specialista lemezkereskedőktől drágán megvásárolt példányok; és amelyben a „megfelelő mértékű alapossággal” fokozatosan megszerzett tudás értékesebb, mint a csapongó tobzódás. Ahogyan Cosmo ezt egy „beplántált” beállítottságként mutatja be, párhuzamba állítható azzal a bourdieu-i gondolatmenettel, amely szerint *a közös értékek internalizációja – az inkulkáció – a tartós és rendszeres kollektív gyakorlatok során történik* (Bourdieu 1990): *nem csupán a közös lemeztúrás, hanem a lemezek közös hallgatása, valamint a gyűjtés és DJ-zés kérdéseinek megbeszélése és megvitatása által is.*

2.2. Alkalmi ismeretségek: távoli példaképek

Bár ezek a tanulási tapasztalatok gyakran a stabil, hosszú távú, lokális kapcsolatok kontextusaiba ágyazódnak bele, számos esetben az alkalmi ismeretségek – pl. utazás közbeni találkozások a közös barátok ajánlásai alapján vagy közös fellépések esetén – is hozzájárulnak a személyes fejlődéshez.

A következő történet részletesen illusztrál egy ilyen, nagy hatású találkozást: [DJ Apt One:] 19 évesen együtt DJ-ztem Peanut Butter Wolffal¹³ egy buliban. Lejátszottam a műsort, hazamentem és kidőltem, aztán reggel tízkor egyszer csak felhív valami ilyesmivel: „Na mi lesz már, gyerünk lemezeket túrni!” Kölcsönvettem a barátnőm kocsját, és elmentem érte... 19 éves vagyok és Peanut Butter Wolffal indulok túrni: hát ez hihetetlen! Amikor elkezdjük túrni a lemezeket, azt mondtam neki: „Te már akkor is ezzel foglalkoztál, amikor én még a homokozóban rohangáltam. Adj ide minden olyan lemezt, amiről azt gondolod, hogy beteg [értsd: jó], még akkor is, ha baromira nyilvánvalónak, ismertnek tartod.”

Olyan 300 dollárért vásárolhattam aznap lemezeket. Mindenütt a nyomában voltam, és ő a legfrankóbb szarokat nyomta a kezembe. A kezébe nyomtam pár dolgot, amiről azt gondoltam, hogy érdekelheti, és sikerült is meglepnem egy-két dologgal. [...]

Ettől az élménytől totál eldobtam az agyam. Az egész tiszta agymenés volt, hiszen még annyira fiatal voltam. Lefűjt egy megbeszélést Madlibbel¹⁴ és Melvin Van

¹³ Egy kiemelkedő lemeztúró és producer az USA nyugati partjáról.

¹⁴ Az egyik legtekintélyesebb amerikai hip hop producer a lemeztúrási szintéren a kilencvenes évek vége óta.

Peebleszel¹⁵ New Yorkban, mert nem akart leállni a lemeztúrással. Melvin Van Peebles tiszta ideg volt, mert valaki a Stone's Throw-tól¹⁶ felhasznált egy hangmintát a *Sweet Sweetback's Badasssss Song*ról, és perrel fenyegetőzött. Mi meg csak túrtunk, és PB Wolf csak annyit mondott, „Tudod mit? Le van szarva!”, és csak túrta tovább a lemezeket. (DJ Sorce-1 2008)

Ahogy az eddigi történetek esetében is, itt is többről van szó, mint pusztán arról, hogy egy fiatal DJ információkhoz jut egy tapasztalt lemezlovas jóvoltából. Source One visszaemlékezése betekintést enged abba, milyen erőteljes hatással volt rá az egyik első alkalom, amikor megtapasztalta azt a lelkesedést, elkötelezettséget, sőt fanatizmust, ami a lemeztúró mentalitás része. Annak az élménynek a fényében, hogy egy befolyásos példakép az egész éjszakás bulit követően is ragaszkodik a kora reggeli lemezezéshez, vagy hogy lemond egy fontos találkozót is, csak hogy végigtúrassa a boltot, a lemeztúrásnak ez az elsőre furcsának tűnő elsőbbsége a kötelességek rangsorában normálissá, sőt vonzóvá válik.

Saját gyűjtői pályafutásom kezdetén egyszerre tartottam meglepőnek és lebilincselőnek, amikor az általam nagyra becsült vendég DJ-k ragaszkodtak a korán keléshez, hogy időben odaérjenek a lemezboltokba, dacára annak, hogy így alig néhány órát tudtak aludni. Idővel a budapesti gyűjtőkből álló barátaim körében is viszonylag megszokottá vált, hogy akár le sem feküdtünk bulik után annak érdekében, hogy hajnalban elsőként nézhessük végig a bolhapiacok lemezeit. Bourdieu megfigyeléseivel összhangban, hasonló tapasztalatok ismétlődése magától értetődővé teszi, naturalizálja a lemeztúrás központi szerepét az egyén mindennapjainak alakításában. Évekkel később, amikor kimentem két gyűjtő elé a budapesti repülőtérre, egyáltalán nem találtam furcsának vagy sértőnek, hogy még csak nem is üdvözöltek, és már a nyitva tartó lemezboltok felől érdeklődtek. Csak a válaszom után döbrentünk rá, hogy kihagytuk a kötelező udvariassági köröket.

DJ Apt One és Peanut Butter Wolf találkozásának leírása két további jelenségre mutat rá. Először is, az a tény, hogy egy kezdő javaslati még egy sokat tapasztalt lemeztúrót is meglephetnek, azt sugallja, hogy *a breakekről való tanulás olyan fejlődési folyamat, amely soha nem zárul le vagy fejeződik be teljesen*, mivel a lemeztúrás esztétikájának potenciálisan megfelelő zeneanyag mennyisége jóval több annál, mint ami egy emberöltő alatt megismerhető. *A felfedezésre váró lemezek mennyisége kitolja a tanulási folyamat időbeli horizontját*, így hozzájárul ahhoz, hogy a színtér résztvevői hosszabb távon is űzzék a színtérrel kapcsolatos gyakorlatokat.

¹⁵ Melvin Van Peebles amerikai színész, forgatókönyvíró, regényíró, rendező és zeneszerző. Előszörban a *Sweet Sweetback's Badasssss Song* írójaként és rendezőjeként ismert. A filmet sokan a blaxploitation műfaj megteremtőjének tartják. Van Peebles szerezte a filmzenét is, amelyet – mint számos más blaxploitation filmzenét – a későbbiekben hip hop számokban használtak hangmintaként (Demers 2003).

¹⁶ Madlib és Peanut Butter Wolf lemezkiadója.

2.3. Kölcsönös szívességek és elköteleződés

Másodszer, a szintéren a tanulás gyakran kölcsönös cserét jelent, és nem csupán a készségek és tudásanyagok egyoldalú átvitelét. Erre a reciprocitásra a tanulmány elején idézett King Honey-beszámoló is rámutat. Az interjú során King Honey számos olyan esetet idézett fel, amikor a barátaival „leadták egymásnak a drótot” az újonnan felfedezett zenékről és lemezlelőhelyekről, és amikor a fontosabb lemezekből több példányra bukkanva a felesleges darabokat nem eladták, hanem egymásnak ajándékozták:

*Számunkra tudod az volt a legtitesebb, hogy megszerezzük a lemezeket, és aztán szét-
osszuk a haverjaink között. Mi nem akartunk ebből pénzt csinálni. A pénznek számunkra
nem volt jelentősége. (King Honey, Philadelphia, 2005)*

King Honey visszaemlékezését félreértelmeznénk, ha ezt az együttműködést pusztán olyan racionális kooperatív stratégiaként írnánk le, amelynek célja a szintérhez kapcsolódó kulturális tőke – lemezek, lemeztúrási készségek és zenei ismeretek – maximalizálása. Egy ilyen, az önérdekre mint a szívességek hátterében húzódó elsődleges motivációra összpontosító interpretáció figyelmen kívül hagyná a cserék mélyen emberi és társas jellegét,¹⁷ hiszen ezek a gesztusok igénylik, kifejezik és erősítik a személyes kapcsolatokat. A következő történet még nyilvánvalóbbá teszi az információk és lemezek cseréjének, ajándékozásának jelentőségét a személyes kapcsolatok kialakításában és megerősítésében.

[Jake One:] Count és én a The Great Escape nevű helyi lemezboltban találkoztunk 1996 őszén. Count észrevette, hogy van nálam néhány lemez – néhány fusion és soul jazz, meg funk cucc –, és ebből helyesen arra következtetett, hogy én beateket túrok. Odasétált hozzám, és egy Alice Cooper-lemezt nyomott a kezembe – azt, amelyiken rajta van a „Public Animal #9” –, és megkért, hogy hallgassak bele. Megtettem, és ebből egyből levágtam, hogy Count rajta van a témán, úgyhogy elbeszélgettünk egymással. [...] Egyre többet beszélgettünk, és persze folyamatosan egymásba ütköztünk a boltban. Soha nem felejttem el azt a pillanatot, amikor benyitottam a boltba, és Count átnyújtott egy tökéletes állapotú Bob James *Two*¹⁸ albumot a felesége unszolására! Abban az időben fejeztem be a képzésem a WRVU-nál, a Vanderbilt [egyetem] [rádió]állomásánál. Tudtam, hogy egyedül nem tudnék lenyomni egy műsort, úgyhogy megkérdeztem Countot, hogy lenne-e kedve beszélni. (Soulman 1999)

¹⁷ Lásd David Graeber (2001) kritikáját az önérdékű kompetitív stratégiák elsődlegességéről a kulturális leírás bourdieu-i fogalomrendszerében.

¹⁸ Bob James jazzbillentyűs 1975-ös albuma a CTI lemezkiadónál. A lemeztúrók elsősorban az *Take Me to The Mardi Gras* című szám miatt keresik a lemezt, ami egy klasszikus breakkel kezdődik. A break, amelyet számtalan hip hop számban samplingeltek már, jellegzetes hangzását Ralph Macdonald dallamos harangjátékának köszönheti.

Jake One a közte és Count Bass D között kialakuló barátság kibontakozását – a lemezbolti véletlen találkozástól a kettőjük rádióműsoráig – közös lemeztúrási élményeken és beszélgetéseken, valamint *ismétlődő szívességeken keresztül* írta le.

Bár ez a fejezet elsősorban arra összpontosít, hogy miként könnyítik meg a személyes kapcsolatok a színtérrel kapcsolatos készségek és tudásanyagok elsajátítását, Jake beszámolójából fény derül arra, hogy a színtérrel kapcsolatos információk és lemezek cseréje egyszerre fűzi szorosra és terjeszti ki ezeket a kapcsolatokat. Az a fajta csere pedig, amelyet a DJ Apt One-interjúrészlet ábrázol, a lokális kapcsolatok létrehozása és megerősítése mellett arra is rámutat, hogy az utazó és helyi lemeztúrók közötti tapasztalatcsere hozzájárul a szcénán belüli transzlokális kapcsolatok fejlődéséhez is. Ez egybecseng Joseph G. Schloss hip hop producerekkel kapcsolatos megfigyeléseivel:

a lemeztúrák a szocializáció egyik fontos formájaként szolgálnak. [...] Amikor a [hip hop] producerek más városokba utaznak, a helyi producerek általában elvezetik őket a lemeztúrák elsődleges lokális helyszíneire. [...] Ez a gyakorlat amellett, hogy ebből mindkét fél tanul, megerősíti a különböző helyszíneken élő producerek közötti szociális kötéleket, amelyek az utazó hazaérkezése után is fennmaradnak. (Schloss 2004: 97, kiemelés: V. G.)

Bár Schloss egy szűkebb közösség, a hip hop alapokat készítő producerek egy amerikai körének kapcsán írja le a kölcsönös információcsere jelentőségét a transzlokális kapcsolatok ápolásában, meglátása kiterjeszthető a producerek mellett DJ-ket és gyűjtőket is magában foglaló tágabb lemeztúró színterre is.

Az eddigiekben azzal foglalkoztam, hogy – mentorokhoz, társakhoz, és alkalmanként példaképekhez fűződő – személyes kapcsolatok milyen szerepet játszanak a résztvevők színtérrel kapcsolatos kötődéseinek kialakulásában. Amellett, hogy a készségek és tudásanyagok informális átvitelét elősegítik, ezek a kapcsolatok lényeges szerephez jutnak a színtérrel kapcsolatos ízlések és ideálok internalizációjában, részben az inspirációs források észlelt fontosságának és autoritásának köszönhetően, részben pedig a tudásanyagok, attitűdök és értékek elsajátítását és továbbadását megvalósító találkozók tartóssága és rendszeressége által. Ugyanakkor ezek a rendszeres interakciók a személyes kapcsolatok elmélyüléséhez is hozzájárulhatnak a színtérhez való kötődés közvetlen kontextusában. Azonban, amint a bevezetőben említettem, az információk és inspirációk forrásai nem minden esetben a személyes kapcsolatok. A következő részben azt vizsgálom, hogy a medializált kommunikáció hálózatai miként tölthetnek be hasonló funkciókat a színtérrel kapcsolatos készségek és tudásanyagok terjesztésében, valamint a színtér társas világához való kötődések kialakításában.

3. A MEDIALIZÁLT KOMMUNIKÁCIÓ HÁLÓZATAI

Howard Becker így világítja meg a medializált kommunikációs hálózatok jelentőségét a deviáns ízlések és motivációk elsajátításában:

a deviáns motivációk még akkor is társas jellegűek, amikor a deviáns tevékenység túlnyomó része magánjellegű, titkos és elszigetelt. Ezekben az esetekben a személyes interakciók helyett a különféle kommunikációs médiumok vezetnek be az egyént a kultúrába. (Becker [1963] 1991: 31)

Becker szerint a deviáns kultúrák rejtőzködő természetének kontextusában kiemelt szerepet játszanak a medializált kommunikáció csatornái, hiszen lehetővé teszik, hogy ezek résztvevői úgy jussanak deviáns viselkedésmódjuk szempontjából releváns információkhoz, hogy közben elkerülhetik az ezek elítéléséből vagy tiltásából fakadó zaklatást vagy büntetést. Az elfogadottabb kulturális ízlések és tevékenységek esetében azonban a mediált kommunikáció jelentősége elsősorban nem az elszigetelt, magánjellegű tevékenységek fenntartásában rejlik, hanem az egyének összekötésében a tőlük földrajzilag vagy szociálisan távol eső társas világokkal. A szubkulturakutatók felismerték (Thornton 1996) és empirikus bizonyítékokkal támasztották alá (Hodkinson 2002; Kahn-Harris 2007), hogy a média különböző formái hozzájárulnak a csoportspecifikus ízlések és ideálok kikristályosodásához és terjedéséhez, valamint a szubkulturakon belüli hírek közvetítéséhez, a közös problémák megvitatásához és a szubkulturális események megszervezéséhez a földrajzilag szétszórt kulturális színterekben. Ezek a kutatások azt sugallják, hogy az újoncok számára a niche média (a szélesebb közösségnek szánt zenei magazinok és rádióműsorok) biztosít belépési pontot ezekbe az új világokba, míg a szubkulturális média (a résztvevők számára és által készített fanzinek, szórólapok és online kommunikációs platformok) megkönnyíti az ilyen közösségek kialakulását és fenntartását. *E vizsgálatokban azonban kevés szó esik a különböző medializált csatornák szerepéről a közös ízlések és ideálok elsajátításában, valamint a színterek társas világához fűző kötelékek kialakulásában.* Ha előkerül is bennük az identitás és hovatartozás érzésének kérdése, azt Benedict Anderson (1983) gondolatainak kontextusában tárgyalják:

A legismertebb fanzinek hozzájárultak a közös identitás transzlokális érzésének megszilárdításához a gót színtéren. A szubkulturális kizárólagosságuk és a közös események megszervezésében játszott szerepük azt jelentette, hogy – absztrakt módon – a publikáció *közös fogyasztásán keresztül* teremtettek összeköttetést a földrajzilag szétszórt gót olvasóik között. Benedict Anderson nagy hatású kijelentése, amely szerint a korai nyomtatott médiumok részt vettek az „elképzelt” nemzeti identitások kialakításában, egybeesik azzal, hogy kisebb léptékben [...] a fanzinek [...] hozzájárultak a szubkulturájuknak megfelelő transzlokális közösségérzet kialakításához és megerősítéséhez. (Hodkinson 2002: 169, kiemelés: V. G.)

Míg a személyes befolyások és inspirációk (a tanulmány előző részében leírt) szerepe egyáltalán nem meglepő a színtér iránti érzelmi kötődés kialakításában, meglátásom szerint azok a módok, amelyek útján a médiafogyasztás a szociális világokhoz való kapcsolat érzésének kialakulásához hozzájárulhat, kevésbé „tiszta” – és sokkal összetettebbek –, mint ahogyan Hodgkinson leírja. Miközben ő joggal hangsúlyozza a szubkulturális média elsődleges szerepét a releváns termékek és hírek transzlokális terjesztésében, valamint a közös ízlésvilágok és értékrendszerek artikulációjában, a szubkulturális információ hozzáférhetősége önmagában nem ad magyarázatot arra, hogy annak fogyasztása miként teremti meg a csoportspecifikus ízlesekhez és ideálokhoz fűződő hovatartozás és elkötelezettség érzését. A szubkulturakutatásnak itt valószínűleg segítségére lenne a médiakutatás azon ága, amely a tömegkommunikáció szerepét vizsgálja a nemzet „elképzelt családjához” való kötődés érzésének létrehozásában. E kutatási terület azokra a rendszeres, ritualizált, gyakran aktív vagy részt vevő médiafogyasztói tevékenységekre koncentrál, amelyek által a televíziók és rádiók által közvetített, távoli személyekről, eseményekről és vitákról szóló híradások összefonódnak a nézők és hallgatók mindennapi otthoni tevékenységeinek közvetlen és bensőséges tapasztalataival (Morley 2000). Bár David Oswell hasonló módon írja le az ifjúsági tévéműsorok szerepét a kamaszok elképzelt közösségének megteremtésében, megfigyelései nem gyakoroltak mélyebb hatást a különböző zenei stílusok körül csoportosuló társas világok kutatóira. A következőkben, e megközelítésre építve, kifejezetten a médiafogyasztásra fókuszálok, és nem arra összpontosítok, hogy a média különböző formái miként segítik elő a lemeztúrással kapcsolatos információk terjedését. Más szavakkal: azt vizsgálom, hogy a résztvevők hogyan lépnek kapcsolatba a medializált információkkal a színtérrel kapcsolatos ízlesek, készségek és értékek elsajátításához vezető hosszas tanulási folyamat részeként.

3.1. Belépési pontok: a tömegmédiá által közvetített befolyások

Miközben a tanulmány előző részében arra mutattam rá, hogy a személyes kapcsolatok gyakran játszanak jelentős szerepet a színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatokban, az interjúalanyaim számos esetben a saját útjukat járták, különösen a lemeztúrói pályafutásuk korai éveiben:

Elég furcsa, hogy egy csomó más emberhez képest én erre egyedül jöttem rá. Egyszerűen csak összeraktam az egészet anélkül, hogy lett volna egy igazi mentorom... vagy bárki, aki megmondta volna a frankót. Például senki nem mutatta meg, hogy hogyan dupláz-zák¹⁹ a breakbeateket. Tudod, én erre az egészre egyedül jöttem rá. És ugyanez történt a...

¹⁹ DJ-technika, mellyel a breakek tetszőlegesen megnyújthatóak az adott felvétel két példánya segítségével: amíg az egyik lemezjátszón a végéhez közelít a kiállítás, a DJ a másikon visszatekeri a lemezt a rövid ritmikus szegmens elejére, amit virtuóz módon, a ritmus megtörése nélkül, rákever az éppen szóló felvételre, mielőtt az együttes többi tagja újra beszállna. A duplá-

a lemeztúrással is. Fogalmam sem volt arról, hogy mit csinálók, csak megvettem mindent, ami jól nézett ki. Nulláról indultam, tényleg. (George Mahood, Manchester, 2007)

George Mahood egy Norwich nevű városban nőtt fel a nyolcvanas években, „egy kicsi és félreeső helyen, de azért mégiscsak egy városban, elég zenész arccal ahhoz, hogy történjenek is dolgok”. A város helyi zenei színtere a méretét és összetételét, valamint a lemezek hozzáférhetőségét illetően is behatároltnak számított az olyan, pezsgőbb zenei élettel rendelkező nagyvárosokhoz képest, mint Manchester, London, San Francisco vagy New York. Miközben a személyes kapcsolatok egészen George késő tinédzserkoráig kevés szerepet játszottak a zenei ízlésének és ismereteinek kialakulásában, az interjúban beszámol arról, hogy fiatalkorában a lemezboltokban olvasta el „borítótól borítóiig” a zenei magazínokat, mert nem volt rájuk pénze. Emellett John Peel BBC Radio 1-es rádióműsorairól is „óriási hatásként” beszél:

Valójában John Peel azok között volt, akik a legnagyobb hatással voltak a hip... rap-re, Nagy Britanniában legalábbis, mivel a [BBC] Radio 1-en az egész ország őt hallgatta, és ő bármit lejátszott, legalábbis bármit, amiről azt gondolta, hogy jó, és ebbe beletartoztak az Ultramagnetic[MC]s és Juice [Crew]²⁰ maxik²¹ is a megjelenésük idején, kábé 1987–88-ban. Szóval John Peel-t hallgatva... óriási hatással volt rád. Nála hallottam a különleges zenéket. Általában amikor egy híresség meghal, én nem... én nem érzem úgy, hogy... nem kezdenék sírni, vagy, tudod, nem igazán borulnék ki, de amikor John Peel meghalt, én sírtam, talán sírtam. Mert pont olyan volt, mint amikor egy legjobb barátod meghal. Mert, tudod, minden este hallgatod az arcot hosszú éveken át, John Peeltől a legjobb lemezek [érthetetlen] hallod már a kiadás hetén. És így hallasz a dolgokról egy félreeső helyen. Nekünk nem volt helyi hip hop rádióműsorunk vagy bármi ilyesmi. Csak az országos volt... már ha befogtad az országot. Úgyhogy John Peel nagy hatással volt rám, már ami a zenék felfedezését illeti. (George Mahood, Manchester, 2007)

George Mahood gyászja John Peel elvesztésekor rámutat arra az erőteljes kötelékre, amely a kimagasló zenerajongóhoz és rádiós személyiséghez kötötte.²²

zás kifejlesztése a ma a lemeztúrás alapító anyáinak tartott első hip hop DJ-k – Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash – nevéhez fűződik. Ez a szinkópált zenei töredékek monoton ismétlésére építő technika inspirálta a digitális samplerlek segítségével dolgozó hip hop producereket is, akik hangmintaként használják a breakeket (Rose 1994).

²⁰ Az Ultramagnetic MCs a nyolcvanas évek második felének nagy hatású amerikai rapformációja, míg a Juice Crew rapelőadók egy csoportja a Cold Chillin' kiadónál ugyanabban az időszakban.

²¹ Maxi single vagy óriás kislemez: nagylemez méretű, de oldalanként csak egy-két számot tartalmazó, a klubzenei műfajokban – diszkó, hip hop, elektronikus tánczenei műfajok – főként DJ-k számára kiadott hanghordozó formátum.

²² Peel karrierjét és befolyását illetően lásd az önéletrajzát, különösen a felesége, Sheila Ravencroft által írt részeket. Ravencroft beszámol a Peel halála után a hallgatóságától érkező együttérző levelek mennyiségéről, az emlékére festett graffitiról, valamint a közösségi eseményé váló

Ahogy a Radio 1 DJ hatásáról beszél, jól érzékelteti, hogy *az ilyen kapcsolatok medialiszt természetű nem feltétlenül jelenti azt, hogy ezek érzelmileg semlegesek. Sőt, ezek a távoli személyek sok esetben ugyanolyan bizalomnak és megbecsülésnek örvendhetnek, valamint ugyanakkora befolyással bírhatnak, mint a közeli mentorok.* Az, ahogy George John Peel befolyását saját, rendszeres, huzamosabb időn át tartó hallgatói szokásainak kontextusában meséli el, összecseng Morley azon észrevételeivel, hogy a hallgatók gyakran alakítanak ki a médiaműsorokkal olyan bensőséges kapcsolatokat, amelyek mélyen beleágyazódnak a mindennapi otthoni tevékenységek megszokott menetébe. Morley leírja, hogy a híradók és időjárás- és vízállásjelentések tartós rendszeressége hogyan szocializálja az otthoni szférát azáltal, hogy összeköti a hallgatókat az ország helyeivel, jelentős eseményeivel, figuráival és problémáival, illetve, hogy megteremti a homogén nemzeti idő közös érzetét. Hasonlóképpen, John Peel rádióműsora egyszerre ismertette meg a hallgatókkal az adott időszakban felbukkanó zenei stílusokat, előadókat és új lemezeket, és létrehozta az egyidejűség érzetét, amely a Norwichhoz hasonló félreeső helyeket szimbolikus kapcsolatba helyezte azokkal a távoli közösségekkel, ahol a műsorban lejátszott lemezeket készítő zenészek éltek és rendszeresen felléptek; vagyis azokkal a helyekkel, ahol ezek a zenei kiadványok már a megjelenésük napján hozzáférhetőek voltak a lemezboltokban és helyi műsorokban. Bár ez a kibővített andersoni gondolatmenet segítséget nyújthat az adott zenei műfajokhoz kapcsolódó, specializáltabb médiumok és identitások vizsgálatában is, figyelembe kell vennünk néhány jelentős különbséget.

Míg a műsorszórás aranykorában a nemzeti társadalmak nagy részének mindennapjait a tömegmédiá viszonylag kevés csatornája itatta át, a hetvenes évek végétől a médiahálózatok számának robbanásszerű ugrása, a tematikus sokféleség fokozódása, valamint a réteg- (*niche*) piacokra fókuszáló marketingstratégiák megjelenése a nemzeti közönségek fragmentációját idézte elő (Castells 1996; Hesmondhalgh 2002). Az alternatívák megnövekedett számának kontextusában még az olyan Norwhich-szerű helyeken is, ahol sem helyi rádiók, sem kalózkodók nem jelentettek alternatívát, a brit médiaközönség túlnyomó része számára nem volt evidens választás John Peel este 10 órakor a BBC népszerű zenei adóján sugárzott műsorának hallgatása. *Ha arra a tudatos választásra és odaadásra összpontosítunk, amelyet a hallgatók a Peel-műsor követésének kellett hogy szenteljenek, megsejthetjük, hogy a műsor által létrehozott „elképzelt” zenei közösséghez tartozás érzését nem annyira a műsor általános elterjedtsége hozta létre, mint a hallgatók aktív és rendszeres részvétele annak hallgatásában.* Ebből a megközelítésből az identitás és az összetartozás élményének forrása azok az individuális, résztvevői aktusok – az éjszakázás, a műsor rögzítése, a bizonyos zenékkal való azonosulás –, melyeken keresztül Peel műsorainak rendszeres

temetésről. Mindez arra utal, hogy George Mahood reakciója Peel hallgatói körében nem számított szokatlannak (Peel és Ravenscroft 2005).

közönsége bizonyos típusú hallgatóként képzelte el magát, részben a távoli társas világokhoz való tartozás kontextusában. Ez egybecseng Frith észrevételével, amely szerint

a zenei identitás egyszerre fantasztikus – az egyén nem csupán önmagát, hanem az általa belakott társas világot is idealizálja – és valós: a gyakorlatban eljátszott. (1998: 274)

A következőkben Frith javaslatából kiindulva *a média specializáltabb formáinak szelektív és odaadó fogyasztását nem csupán az adott zenei identitások eljátszása-ként vizsgálom, hanem azon valós gyakorlatokként is, amelyek révén a zenerajongók részt vesznek a színtérben: egy távoli „elképzelt” közösségben, valamint a közvetlenebb személyes kapcsolatok hálójában is.*

George Mahood beszámolójából még egy fontos következtetés levonható. Bár a tanulmány előző részében nem tértem ki részletesen a színtéren kívülről érkező befolyásokra, az interjúalanyaim gyakran adtak számot arról, hogy az általuk kedvelt műfajok idősebb gyűjtői, valamint a rokonok és a lemezbolt-tulajdonosok sok esetben támogatták őket a zene- és lemezgyűjtéshez kapcsolódó ismereteik és kötődésük elmélyítésében.

3.2. Elmélyülés a lemeztúrásban: a zenei rendezvények, válogatáslemezek, szórványosan megjelenő cikkek, hip hop rádióműsorok felkutatása

A medializált információ kontextusában, Thornton (1996), Hodgkinson (2002) és Kahn-Harris (2007) javaslataival összhangban, a színtér résztvevői számára gyakran a réteg- (*niche*) média különböző formái – a szélesebb közösségnek szánt zenei magazinok és rádióműsorok – adták meg a kezdő lökést a hip hop megismerése és a breakek gyűjtése felé vezető úton. George esete arra utal, hogy ezek a színtéren kívülről érkező befolyások elegendő ösztönző erőt nyújtanak ahhoz, hogy az érdeklődő a hip hop és hangmintázás büvökörébe kerülve további információk után kutasson, vagy részt vegyen a zenei eseményeken. George arról is beszámolt, hogy a hip hop és a lemezgyűjtés volt az oka annak, hogy olyan főiskolai képzést választott, amely során egy félévet a New York állam északi részén található Albanyban kellett töltenie. Ezt az időszakot a zenei ízlését alakító nagy hatású periódusként idézte fel, mivel a környéken élve könnyebben hozzáférhetett a New York-i lemezekhez és hip hop magazinokhoz (*ego trip* és *On The Go*).

Az *ego trip* és az *On The Go* magazinok rendszeresen közöltek a hangminta alapú zenekészítéssel kapcsolatos információkat, beleértve az időszak kiemelkedő producereivel készített interjúkat, valamint a hip hop-kultúra történetének tágabb kontextusát is. Hangmintákkal kapcsolatos, a színtér jól informált

résztevői által írt cikkek akkoriban csak ritkán bukkantak fel a hip hop magazinokban, és akkor váltak először egy rendszeres, nyomtatott kiadvány központi témájává, amikor George Mahood 1999-ben elindította a saját, Nottinghamben szerkesztett, ám transzkontinentálisan terjesztett *Big Daddy* magazinját, amelyet részben az *ego trip* és az *On the Go* inspirált.

George az említett medializált források mellett egy New York-i hip hop rendezvényre tekint vissza meghatározó élményként:

Amitől aztán a legjobban eldobtam az agyam, az egy Zulu Nation²³ évfordulós buli volt. Azt hiszem, a Fat Beatsben voltam, [vagy] valamelyik manhattani [lemez]boltban, és észrevettem egy szórólapot, és hát ott volt rajta a Zulu-évforduló. És kiderült, hogy a buli pont aznap van. Úgyhogy felpattantam a vonatra, és felcsorogtam Harlemig. Ez valami kosárlabdapályán volt, egy épület harmadik emeletén. Az ajtóban Afrika Islam²⁴ szedte a belépődíjat [...] Az agyam ledobta a gépszíjat. A padlón a világ legjobb b-boy-ai [break táncosai] pörögtek, Bambaataa meg a Cold Crush [Brothers]²⁵ pedig egy totálkáros hangcuccról küldték a zenét. Ott volt náluk az egész Ultimate Breaks & Beats válogatáslemez-sorozat,²⁶ csupa bontatlan példány, amiről ott húzták le a csomagoló fóliát, és paszszolták tovább [Grandmaster] Caz-nek,²⁷ aki duplázta a breakeket, és osztotta az észet az arcoknak a mikrofonon. (George Mahood, Manchester, 2007)

Míg egy ilyen, közvetlenül a lemeztúrás alapítóatyjaitól érkező „lecke” meglehetősen rendkívülinek számít a színtéren, George története egybecseng azzal, amiről King Honey a tanulmány elején beszámolt – nevezetesen azzal, hogy a színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatokban egyaránt szerepet játszanak közvetlen és medializált inspirációk.

Ez a bizonyos rendezvény valószínűleg nagy szerepet játszott abban, hogy George megvásárolta az összes Ultimate Breaks & Beats válogatáslemezt, és hazavitte magával Nagy-Britanniába. A hazatérés után hosszú hónapok gyakorlása során sajátította el a breakek duplázásának művészetét. Elmondása szerint számára ezek a válogatáslemezek szolgáltatták az alapokat a breakek megértéséhez, és adtak ösztönző erőt a további breakek kereséséhez.

²³ Afrika Bambaataa mozgalma, amely a bűnbandákban való részvétellel szemben a hip hop különböző ágaiban történő kreatív önkifejezést népszerűsíti (Chang 2005).

²⁴ Egy volt b-boy (break táncos) és MC Afrika Bambaataa köreiből, eredetileg a Rocksteady Crew tagja, a későbbiekben DJ és produceri karrierbe kezdett.

²⁵ Egy legendás old school hip hop formáció, amely 1970-ben alakult New Yorkban.

²⁶ A New York-i Street Beat kiadó huszonöt részből álló sorozata, amely 1986 és 1991 között jelent meg, és korai hip hop DJ-k által játszott, breakeket tartalmazó felvételeket adta közre. A sorozatnak kiemelkedő szerepe volt a lemeztúrás kánonjának megteremtésében és közvetítésében.

²⁷ Fontos old school DJ és MC, a Cold Crush Brothers tagja.

Az összes olyan interjúalanyom, akik elsősorban a medializált inspirációk hatására kerültek kapcsolatba a lemeztúrással, arról számolt be, hogy a breakek keresése óhatatlanul a hasonló gondolkodású gyűjtőkkel, DJ-kkel és producerekkel való személyes kapcsolatok kialakulásához vezetett például a hip hop koncerteken való részvétel során, vagy a lemezboltok látogatásakor:

Nem igazán lehet ezt [a tudást] beszerezni... hát... tudod, talán most már van valami A hip hopban használt jazz hangminták forrásainak lexikona jellegű könyv, vagy valami hasonló szar, amit megvehetsz. De azelőtt sehol sem találtál ilyeneket. [...] Tényleg szóba kellett állnod az emberekkel ahhoz, hogy kiderüljenek a dolgok, mert e nélkül zeneileg soha nem fejlődöttél volna. (King Honey, Philadelphia, 2005)

Mindemellett a személyes befolyások hiányát George gyűjtői pályafutásának korai éveiben hiba lenne kizárólag a New Yorktól számított földrajzi távolságnak tulajdonítani. Monk One, egy tősgyökeres New York-i lakos, aki ugyanabban az időszakban figyelt fel a breakekre, hasonló módon számol be a medializált források elsődlegességéről gyűjtői karrierjének kezdetén:

Szóval sokat rádióztam akkoriban [...] és akkor hallottam, ahogy az arcok breakeket dupláztak, meg ilyenek. És nekem akkor fogalmam sem volt arról, hogy hogyan csinálják, vagy mi is ez. (Nevet) Szóval amikor meghallottam, azonnal izgalomba jöttem: „Mi? Mi ez? Hogyan csinálják? Mi folyik itt? Mi is van ezeken a furcsa lemezeken?” És... mondjuk kabaré lemezeket használtak... meg mindenféle más cuccot... és baromi durván hangzott az egész, de én nem ismertem a lemezeket. Aztán fokozatosan, lépésről lépésre, felismertem azokat a dolgokat, amik [már] megvoltak [a gyűjteményemben]. [...] A kilencvenes években Kid Capri volt a legnagyobb New York-i DJ-k egyike, úgy értem, hogy frankón ő [volt] a (jelentőségtelesen megnyomva:) király, érted. Mixkazettákon, rádióban, amit csak akarsz. És hát én tényleg felnéztem rá. [...] Szóval én nem ismertem senki mást, aki azokkal a zenékkal foglalkozott volna, mint én. Azt gondoltam, hogy én voltam az egyetlen, vagy ilyesmi. „Én és Kid Capri”, valahogy így. Hát így volt ez. Szóval nekem akkor még nem esett le, hogy ezzel mások is foglalkoznak. (Monk One, Philadelphia, 2005)

Ebben a korai időszakban a társak vagy mentorok hiánya ellenére Kid Capri és a hasonló, szociálisan távoli, ám bálványozott DJ-k jelentős befolyással bírtak Monk One fejlődésére. Egy online levelezőlistán a lemezek címkéjén látható információk eltakarásával kapcsolatban – az old school breakbeat DJ-k így rejtették el versenytársak elől, hogy mit játszanak (lásd Leland és Steinski 1988; Allen 1999; Fricke és Ahearn 2002) – Monk One a következőket írta:

Mivel és a nyolcvanas évek DJ-it bálványozva nőttem fel, belém sulykolták a lemezcímkék eltakarását. Ez egy teljesen alapvető dolog ezeknél a hip hop arcoknál.²⁸

²⁸ Monk One válasz e-mailje a (blackcrack) levelezőlista „cover ups/serato” című témakörére, 2006. október 3.

Monk One beszámolója azokról a szociálisan távoli, de bálványozott DJ-kről – mint Kid Capri – akik „belesulykolták”, vagyis a befolyásuk révén feltétel nélkül elfogadtatták vele a megfelelő attitűdöket és értékeket – erősen egybecseng Cosmo Baker és Justin Torres leírásával a személyes útmutatás szerepéről a színtérrel kapcsolatos ízlések és ideálok elsajátításában.

A nyolcvanas évek közepétől az Ultimate Breaks & Beatshez hasonló válogatásalbumok és a breakekkel kapcsolatos medializált információk szórványos megjelenése belépési pontokat biztosított a lemeztúrás világába mindazoknak, akik nem rendelkeztek közvetlen, személyes kapcsolatokkal a színtéren. A mentoroktól vagy társaktól kapott útmutatáshoz hasonlóan ezek a szórványos megjelenések elegendő információt nyújtottak a zenerajongóknak ahhoz, hogy felismerjék a breakbeatek hip hopban betöltött jelentőségét, és érdekeltté válnak a breakek kutatásában. George Mahood az interjú során élénken emlékezett az amerikai útját megelőző, breakbeatekkel kapcsolatos információforrásokra: a nottinghami DJ Masterscratch mixtape-jeire, amelyek részben eredeti breakeket is tartalmaztak, Dean Rudland cikkeire a *Hip Hop Connection* magazinban, amelyek a megjelenő rapkiadványok hangmintáinak forrásait tárgyalták és Afrika Bambaataa *Blues & Soul* magazinban közreadott break listájára.²⁹ A legtöbb olyan interjúalanyomban, aki a nyolcvanas évek közepe és a kilencvenes évek eleje között merült bele a lemeztúrásba, hasonlóan élénk emlékek éltek a breakekkel kapcsolatos medializált információforrásokról. Monk One-hoz és George Mahoodhoz hasonlóan nem csupán az információkat közlétező rádióállomásokot vagy magazinokat említették meg, hanem mindig megneveztek olyan DJ-ket és zenei újságírókat, akik e forrásokban megnyilvánultak, ami arra utal, hogy – a mentorokhoz hasonlóan – az a személyes hitelesség és tekintély, amellyel ezek a DJ-k és kommentátorok bírtak, nagyban hozzájárult értékítéleteik és felvetéseik súlyához.³⁰

A nyolcvanas években volt... a rare groove színtéren... volt egy Soul Underground nevű magazinunk, ami nagyon jó volt, sima fekete-fehér cucc, és nagyon... inkább egy ilyen fanzine-szerű kiadvány, egy font alatti áron, és az összes olyan lemezboltban meg lehetett venni, ami támogatta. Hát igen, a dolog nagyon ütött, mert voltak benne breakekkel kapcsolatos cikkek. [...] Nekem megvan... Még mindig megvan az összes száma. Baromi jók voltak. Például... [Gilles] Peterson mondott bennük valami okosat, vagy

²⁹ A lista a *Blues & Soul* 1988. augusztusi számában jelent meg. Az *ego trip Book of Rap Lists* szerint, ahol a lista később újra megjelent, ez volt „Európában az elsőként publikált breakbeat információs jegyzék, és ezáltal egy évekig tartó, számos országon végigsöprő beatvadász örületet indított el a földrészt feltörekvő hip hop DJ-inek a körében.” (Jenkins et al. 1999: 20) A lista általános befolyására utal az a tény, hogy számos más brit lemeztúró is forrásként hivatkozott rá.

³⁰ Ez a kijelentés összhangban áll Hodkinson észrevételével, amely szerint a fanzinek befolyása a szubkulturális ízlések és értékek formálásában a készítőik szubkulturális hitelességének tulajdonítható.

Richie Rich mondott valamit, vagy Norman Jay³¹ mondott valamit. Mindegyikük kapott egy kisebb rovatot... [...] Ja, a Soul Underground, az nagyon ott volt. [...] Mert hát időnként breaklistákat is közzétettek. Úgyhogy ezek olyanok voltak, hogy: (nagyon izgatott hanglejtéssel) „Áááá”. És volt egy baromi fontos Face-szám is [...], amitől tényleg eldobtuk az agyunkat, mert a Face egy divatlap volt, egy kultúrmagazin, de lehoztak egy kiemelt cikket a Downstairs Recordsról meg a breakekről. [...] Hihetetlen. Szóval az nekünk egy nagyon, nagyon fontos cikk volt, mert mindenki ilyen szinten oda volt, hogy: „Áááá”. (Huw, London, 2007)

Az 1986-ban megjelent *Face* cikk – amely részben Steinski, a *Lesson*-trilógia mára már legendássá vált, cut-and-paste típusú break megamixeinek társszerzője tollából származott – bennfentes betekintést nyújtott a lemeztúrói kultúrába, és első kézből származó információkat tartalmazott a lemeztúrás megteremtőitől, valamint az időszak köztiszteletnek örvendő hip hop producereitől. A terjedelmes cikk (Leland és Steinski 1988) élénk részletességgel írta le az időszak breakbeat gyűjtőinek elsődleges lemezboltjául szolgáló Music Factoryban zajló mindennapos interakciókat, és átfogó rálátást biztosított a New York-i lemeztúró színtér keletkezésére, fő aktoraira és helyszíneire (mint pl. a Downstairs Records lemezbolt). Emellett számot adott az *Ultimate Breaks & Beats*hez hasonló válogatások jelentőségéről, valamint az ismeretlen, új breakek felfedezésének jelentőségéről a lemeztúrás során.

3.3. A médiafogyasztási gyakorlatok szerepe a színtérhez tartozás érzésének megteremtésében

A kilencvenes évek közepével ellentétben, az 1980-as évek közepén csak ritkán és elszigetelten jelentek meg a médiában részletes beszámolók a lemeztúrásról, ezért a *Face*-cikk kiemelt jelentőséggel bírt Huw és az összes többi olyan lemeztúró számára, akinek az összképet többnyire olyan töredékes és korlátos forrásokból kellett kihámoznia, mint például a lemezárusok rendelési listái:

Amikor egy [lemezárusi] lista megérkezett hozzánk, akkor mindig korábban rohantam haza a suliból, ha érted, mire gondolok. Olyan ez, mint, tudod... Mint amikor a faterral beszéltem telefonon. Mert, tudod, én meg a fater külön élünk, de az én postám a faterhoz ment. És olyankor felhívott... és amikor megérkezett a lista, az már majdnem a lemezeknél is jobb volt. Különösen [Jazzman] Gerald listái. (Andy Votel, Manchester, 2007)

Az Andy Votel által felidézett izgalom arra a lelkesedésre emlékeztet, amelyről Huw számolt be a *Face*-cikkkel vagy a *Soul Underground* magazinokkal kapcsolatban. *A beatek gyűjtésével kapcsolatos információk szükségessége volt az egyik oka,*

³¹ Fontos DJ-k, akik a nyolcvanas évek brit rare groove színterén váltak ismerté.

hogy ezek a listák, cikkek és mixkazetták olyan feltve őrzött kincsekké váltak, amelyeket a tulajdonosaik hosszú időn át tanulmányoztak, megőriztek, és ismételten előlővettek.

Bár ezeket a medializált információkkal kapcsolatos, ismétlődő és tartós fogyasztói aktusokat gyakran egyénileg hajtották végre, e médiatermékek közös fogyasztása egyáltalán nem számított szokatlannak a résztvevők körében, akik, mint King Honey és Huw is, egy kis baráti társaság tagjaként gyűjtötték a lemezeket. Valóban, amint azt Huw beszámolója is sugallja, a nyolcvanas évek második felében ezekben a közvetlen baráti körökben a társas interakciók egyik lényeges csomópontját a rádióműsorok, mixkazetták és újságcikkek megbeszélése adta:

Mindannyian hallottuk a Jazzy Jay kazikat és a[z Afrika] Bambaataa kazikat és a Death Mixet³² és a hasonló cuccokat, [Tim] Westwood műsorában, vagy mindenféle kálozműsorokban. [...] És néhány régi Zulu [Nation] kazit is. Ráakadni az ezekből hallott breakekre... hát olyan volt, mint [rátalálni] a Szent Grál[ra]. Ráakadni a [The] Commodores-féle Assembly Line-ra, ami nekünk jó néhány évig olyan volt, hogy: (izgatott hanglejtéssel) „Mi volt ez... Mi ez a break? Ez... Áááá”. Mert mi ezeket nem... Az egyetlenek, akik ezt játszották, a New York-i nagymenők voltak. Ezt a tudást akkor még nem ruházták át ránk. (Huw, London, 2007)

A fontos rádióműsorokhoz kapcsolódó otthoni felvételkedzítések és közös megbeszélések felidézése Huw beszámolójában összhangban áll Henry Jenkins észrevételével a felvételkedzítésnek, a közös videonézésnek és a videofelvételek cseréjének központi szerepéről a média-rajongók társas világainak kialakulásában és összetartásában. Jenkins szerint a médiaszövegek „olvasását” és „újraolvasását” megvalósító rajongói gyakorlatok nem csupán azért létfontosságúak a rajongói szintereken, mert megkönnyítik a „csoport alapvető interpretatív stratégiáinak és intézményesült jelentéseinek” átvitelét (Jenkins 1992: 74), hanem azért is, mert a hasonló gondolkodású társakhoz fűző társadalmi kötelékek kialakulásához és megerősödéséhez vezetnek. Bizonyos értelemben *a médiaszövegek közösségi feldolgozása olyan szerepeket tölt be, mint amelyeket a korábbiakban a közös lemeztúrással és a lemezek közös megbeszélésével kapcsolatban említettem.*

A Huw-val készült interjú arra is rávilágít, hogy a rendelkezésre álló információk szűkössége *miként* járult hozzá a lemeztúrás esztétikájával, valamint az adott lemezekkel, mixkazettákkal, és a zenéhez kapcsolódó információk sze-

³² A *Death Mix* egy 1980-as, a bronxi James Monroe gimnáziumban tartott Zulu Nation parti magnófelvételének nem hivatalos kiadása volt Paul Winley lemezkiadójánál. A lemezjátások mögött Jazzy Jay és Bambaataa állt. A felvételt a rossz hangminősége ellenére a hip hop korai éveinek egyik legfontosabb dokumentumaként tartják számon (Shapiro 2005).

mélyes forrásaival kapcsolatos kötődések kialakulásához. Huw az egyes breakek beazonosításának nehézségét a „Szent Grál” megtalálásához hasonlítja. Ez arra utal, hogy a rendelkezésre álló információk hiánya *fontos következményekkel bírt a tanulási folyamat sebességére* (vagy inkább lassúságára) nézve is: gyakran csak többévtényi aktív és intenzív kutatómunka – a megfelelő medialisált információk felkutatása, a hozzáértőkkel való interakciók, és nagy mennyiségű ismeretlen lemez intuitív végigbongészése – után sikerült rátalálni a mixkazettákon vagy hip hop alapokban hallott, kevésbé ismert breakekre.

Az, hogy Huw majdnem két évtizeden keresztül megőrizte *Soul Underground* magazin gyűjteményét, arra utal, hogy a fanzineek, mixkazetták, szórólapok, valamint a további *színtérrel kapcsolatos médiumok nem csupán információforrásként szolgálnak, hanem gyakran olyan hozzájuk nőtt tárgyakként (material belongings) halmozódnak fel, amelyek – a lemezgyűjteményekhez hasonlóan – a presztízs és a színtérhez való kötődés érzésének kialakulásához járulnak hozzá.* Ezek a tárgyak egyfelől a színtér történetét dokumentálják, másfelől pedig a szcénában való részvétel emléktárgyaiként funkcionálnak.

A magazin- és mixtape-gyűjteményeik hiányosságait a résztvevők gyakran visszamenőleg pótolják a társakkal lebonyolított cserék vagy adásvételek útján,³³ *vagy – elsősorban internetes – kereskedőtől vásárolva meg a hiányzó darabokat:*

A *Crate Kings* [blog] rendszeres olvasói tudhatják, hogy enyhe megszállottsággal követem a lemezekkel, lemezkészítéssel és persze a *Wax Poetics* magazinnal kapcsolatos eseményeket. A *Wax Poetics*be néhány évvel ezelőtt botlottam bele, a 8. szám megjelenése idején, és azóta egyre csak nőtt bennem a belső kényszer arra, hogy beszerezsem az összes korábbi számot. Úgy tűnik azonban, hogy mások is beleestek ebbe a *Wax Poetics* kórba, mivel a magazin régi számaint súlyos lepedőkért vesztegetik az eBayen. Néhány héttel ezelőtt úgy éreztem, hogy már nem bírom tovább elviselni az első hét számban található kincsek utáni sóvárgást, na meg az ebből fakadó álmatlan éjszakákat. Mondanom sem kell, hogy az első néhány számban található cikkek fantasztikusak! A *Wax Poetics* a kezdetek után inkább a klasszikus soul és funk irányába mozdult el, de eredetileg egy hip hopra, beatgyártásra és lemeztúrásra koncentrált magazinként indult. Hallottam olyan pletykákat, hogy idén tavasszal kiadnak egy korai cikkekből álló antológiát. Remélhetőleg ez igaz is, és így több ember betekinthez ezekbe a klasszikus gyöngyszemekbe. Addig

³³ A színtérspecifikus magazinok, rádióműsorok és mixkazetták bőséges kereslete a különféle zenei műfajokra összpontosító online fórumok csererovataiban arra utal, hogy az archivált médiák gyűjtése és megosztása nem csupán a lemeztúró színtéren bír kiemelt jelentőséggel. Lásd pl. a *Mixtapes trade* című témakört a *Verygoodplus* fórumon (<http://www.verygoodplus.co.uk/showthread.php?t=7138>), vagy a *Wanted Soul Underground Magazine Back Issues* témakört a *DJ History* fórumon (<http://www.djhistory.com/forum/showthread.php?t=21133&highlight=soul+underground>). (Hozzáférések ideje: 2010. május 7.)

is be kell érnetek ezekkel a ritka és különleges látványt dokumentáló fotókkal... a teljes *Wax Poetics* magazin gyűjteményről (beleértve a duplabilag 17-es számot [Jay] Dillával és *Public Enemy*vel). Egészségeetekre! (Semantik 2007)

Az a tény, hogy Semantik csak 2004-ben, az első szám megjelenésétől számított két év elteltével botlott bele a magazinba, egy másik fontos aspektusára utal annak, ahogyan a magazinok fogyasztása a színtéren való részvétel érzéséhez hozzájárul. A *Wax Poetics* egy relatíve kis példányszámú kiadvány, amelynek a terjesztése – a mixkazettákhoz hasonlóan – az olyan kereskedelmi csatornákra korlátozódik, mint a színtérspecifikus online és offline lemezboltok, valamint a magazin honlapja. A megjelenő számok rendszeres vásárlása, vagy a már nem kapható régi számok utólagos beszerzése a magazin jelentős erőbefektetést igénylő, aktív követését igényli. Hasonlóan a nyolcvanas évekbeli John Peel-rádióműsorok hallgatásának kontextusában leírtakhoz, ez a színtérral kapcsolatos médiumok felkutatásával és követésével való szelektív és tartós elfoglaltság nem csupán az egyéni zenei identitás kollektív kontextusban való eljátszásaként, hanem a színtér elképzelt és közvetlen szociális világában való részvételi formaként is értelmezhető.

Ebben a részben azt vizsgáltam, hogy a közvetített információk miként járulhatnak hozzá a színtérral kapcsolatos ízlések és ideálok elsajátításához és elmélyítéséhez, kialakítva a csoporthoz tartozás érzését. Arra mutattam példákat, hogy a színtér résztvevői hogyan kapcsolódnak személyes vagy különböző médiumok által közvetített affektív szálakkal a szcena társas világához az egyéni és közösségi médiafogyasztás hosszan tartó és rituális gyakorlatain keresztül. Elsőként arra mutattam rá, hogy a földrajzilag vagy a közvetlen kapcsolatok szintjén távoli személyek különböző médiumok által közvetített befolyása a mentoroktól vagy társaktól kapott útmutatással azonos fontosságú és hitelességű információ- és inspirációforrásként motiválja a színtéren való tartós részvételt, és tulajdonít mélyen személyes jelentőséget a közös érzékenységeknek. Míg a médiumok által közvetített információk gyakran a színtérral való első érintkezési pontként szolgálnak, sok esetben a zenei eseményeken való részvételre és a személyes kapcsolatháló kiépítésére is ösztönöznek. Ezt követően a közvetített információ közös fogyasztását és megbeszélését olyan, a színtér résztvevői közötti, lényeges interakciós formaként vagy gyakorlatként írtam le, amely hosszabb távon hozzájárul a közvetlen kapcsolatok megszilárdulásához. Végül pedig arra mutattam rá a színtérral kapcsolatos különféle médiumok – magazinok, szórólapok, mixkazetták – jellegzetes gyűjtési és tárolási módjaira összpontosítva, hogy e tárgyakra – a lemezgyűjteményekhez hasonlóan – úgy is tekinthetünk, mint a presztízs és a színtérhez való kötődés érzésének forrásaira.

4. A TANULÁS ÁTALAKULÁSA

Tényleg úgy érzem, hogy az internet árt [...] annak a közösségi érzésnek, amit a lemezek utáni kutakodás kultúrája alakít ki benned. Van egy új közösség online, de ez, ez, ez valami, amit nem igazán tudnék jól körülírni, de nem bírom, még akkor is ha részt veszek benne. Szerintem ez nagyon egészségtelen. [...] Mármint a fórumok elsősorban, de az is, ahogy manapság lemezeket találsz. Egészségtelennek tartom. Túl könnyűvé teszi. Olyan, mintha egy egész kultúrát levehetnél a polcra, ahogy van, és megvehetnéd, szinte, szinte szó szerint. Akármelyik tizenhat éves srác megvehet és megtudhat mindent néhány hónap alatt. És nem gondolom, hogy ez jól tenne bárkinek is.

Úgy érted a személyes fejlődés tekintetében?

Aha, de teljesen kiöli a dologból a kreativitást is. Mert én úgy hiszem, hogy lemezeket venni egyfajta művészet egy csomó szempontból. Bizonyos tekintetben azáltal definiárod magadat, hogy mit választasz ki, mit veszel meg, és mit csinálsz vele. És ha csak úgy, készre csomagolva veszed le a polcra, ahogy egy csomóan teszik mostanában, ilyen egyszerű fórumozással és eBayezéssel³⁴ [...] Ez egyszerűen tönkreteszi... nekem... jórészt azt, ami az egész gyakorlat lényege. [...] A tudás megszerzésének, a felfedezésnek, a dolgok megismerésének, és még jobb megismerésének alapvetően része volt az, hogy interakcióba kellett lépjél másokkal, olyan helyzetbe kellett kerüljél, aktívnak kellett legyél, ki kell mozdulj, bulikon kellett lógnál vagy boltokban [...], vagy valakinek a házában: megvárni, amíg kimegy a szóra, kimegy pisilni, és akkor gyorsan megnézni a lemezeit. Ilyesféle dolgok. [A lemeztúrás] valaha ilyen egyéni kezdeményezésekre építő, aktív dolog volt, és most totálisan passzív. (George Mahood, Manchester, 2007)

A George Mahood által megfogalmazott fenntartások részben azokra a – lemezekre vonatkozó tudások hozzáférhetősége, megszerzésük folyamata, és a szintérről kapcsolatos személyes és affektív kötődések között fennálló – összefüggésekre utalnak, amelyekkel ebben a tanulmányban foglalkoztam.

A tanulmány első szakaszában a kulturális szinterek működésében az informális tanulás szerepét vizsgáló szakirodalmat tekintettem át. Ezt követően azzal foglalkoztam, hogy a breakeket tartalmazó lemezekre és a gyűjtésüket orientáló szintérspecifikus szabályrendszerre vonatkozó jól strukturált, állandóan elérhető, részletes információk hiányában milyen szerepet játszottak e tudások és értékek átadásában a tapasztalt mentorok, a hasonló tudású társak és a szintér távoli szereplőivel kötött alkalmi ismeretségek az 1980-as évek végétől az 1990-es évek közepéig. Az egyik fő észrevételem az volt, hogy a személyes viszonyrendszerben a mentorok és távoli példaképek autoritása, a közvetlen baráti kör véleményének fontossága, a személyes találkozók rendszeres-

³⁴ Az eBay.com az egyik legnépszerűbb aukciós oldal, a használt lemezek globális kereskedelmének egyik fő terepe.

sége, és a tanulás időben elhúzódó folyamata egyaránt fontos szerepet játszottak a színtérhez kapcsolódó érzések és ideálok internalizációjában. Arra is kitértem, hogy a társas tanulás szükségszerű és elnyúló folyamata maga is hozzájárult az egyes résztvevők közötti személyes kapcsolatok elmélyüléséhez.

A tanulmány utolsó részében azt vizsgáltam, hogy az ebben az időszakban különböző médiumokban rendelkezésre álló szórványos és részleges információk hogyan töltötték be a személyes kapcsolatokhoz hasonló funkciókat a szcena esztétikájának és játékszabályainak átadásában. Egyik fő állításom az volt, hogy e mediális források ritkasága, töredékes jellege és szórványos fellelhetősége egyfajta aktív, kereső médiafogyasztási tevékenységet igényelt: a színtér résztvevői egyénileg és egymással együttműködve évek hosszú során keresztül rakták össze a lemezekre, a színtér történetére és közös játékszabályaira vonatkozó kirakó darabjait.

Az internet megjelenése – ahogy azt Mahood beszámolója is jelzi – véget vetett a lemeztúrók által keresett lemezekre, a színtéren zajló eseményekre, a gyűjtéssel kapcsolatos ideálokra és játékszabályokra vonatkozó információk szűkösségének, ami nem csak felgyorsította és megkönnyítette a lemeztúráshoz kapcsolódó tudások és képességek elsajátításának folyamatát, de csökkentette a személyes interakciók szükségességét és jelentőségét is. Ma már – legalábbis elviekben – valóban lehetséges „néhány hónap alatt” olyan lemezgyűjteményt és breakekre vonatkozó tudást összegyűjteni, amihez az 1980-as években még évekre volt szükség. E tanulmány írásakor a mixekben vagy hip hop számok zenei alapjaiban hallható eredeti felvételeket gyakran a megjelenésük utáni hetekben azonosítják a lemeztúráshoz kapcsolódó fórumokban³⁵ résztvevők, a régebbi hangminták forrásai pedig hamar fellelhetők olyan közösségi kollaborációra építő online adatbázisokban, mint a *The Breaks* vagy a *Who Sampled*.³⁶ A *Wax Poetics* mellett számtalan lemeztúrók által fenntartott blog közöl részletes cikkeket a témában. A lemezgyűjtéshez nélkülözhetetlen diszkográfiai adatok egyszerű netes keresések segítségével elérhetővé váltak, melyek eredményei gyakran vezetnek a *Discogs-ra*,³⁷ egy közösségre fenntartott diszkográfiai adatbázisra és zenei piacra. A lemeztúrók által keresett felvételek beszerzése is egyszerűbbé vált az 1990-es évek közepe óta megjelent utánnomásokon, válogatásalbumokon, illetve az interneten árusító lemezboltokban. A hivatalos újrakiadásra váró, gyakran elérhetetlenül drága lemezeket, évtizedekkel ezelőtt rögzített archív rádióműsorokat és mixkazettákat gyűjtők digitalizálják és közzéteszik fájlcsere-lő szolgáltatásokon, zeneblogokon³⁸ és a

³⁵ <http://www.soulstrut.com>, <http://www.verygoodplus.co.uk>, <http://waxidermy.com>, <http://the-breaks.com> (Hozzáférés 2010. május 7.)

³⁶ <http://the-breaks.com/>, <http://www.whosampled.com/> (Hozzáférés 2010. május 7.)

³⁷ <http://www.discogs.com> (Hozzáférés 2010. május 7.)

³⁸ <http://www.soul-sides.com>, <http://www.thatrealschitt.com>, <http://masscorporation.blogspot.com>, <http://heavyinthestreets.blogspot.com>, <http://www.cratekings.com>, <http://www.dustandgrooves.com> (Hozzáférés 2010. május 7.)

Youtube-hoz³⁹ hasonló videomegosztó oldalakon. Ahogy Semantik blogbejegyzése is jelzi: a régi magazinok és lemezek eredeti kiadásainak beszerzése sem igényel feltétlenül évekig tartó, gyakran reménytelen kutatást bolhapiacokon, lemezbörzéken és használt lemezekkel foglalkozó üzletekben. Még a lehetetlenül drága darabok is fel-felbukkannak az olyan oldalakon, mint az *eBay*, vagy a több ezer lemezbolt raktárkészletét kereshetővé tevő *GEMM* portálon.⁴⁰

Bár e mediális átalakulás részletesebb vizsgálata túlmutat e tanulmány keretein, nyilvánvaló, hogy alapjaiban változtatta meg a szintéren jellemző társas tanulás világát. Bár a hozzáférhető információ mennyiségének és minőségének tekintetében az internet megjelenése kétségtelenül óriási változást hozott a lemeztúráshoz kapcsolódó tudások és képességek elsajátításában, az 1970-es években még kizárólag szójhagyomány útján, szoros bizalmi kapcsolatok alapján továbbadott ismeretek a nyolcvanas évek elejétől kezdve folyamatosan egyre könnyebben hozzáférhetővé váltak a kívülállók számára olyan válogatásokon, mint az *Ultimate Breaks & Beats* sorozat egyes részei, illetve a korábban már említett zenei újságokban. Ezt az egyre intenzívebbé váló medializációs folyamatot mindig a lemeztúró szintér már bennfentesnek számító résztvevőinek – George Mahood fenti fenntartásaihoz hasonló – tiltakozása kísérte (Allen 1999).

Bár ez az ellenkezés magyarázható lenne a szintér kulturális tőkéjeként (Bourdieu [1979] 2002, [1993] 2007) funkcionáló tudások és lemezek feletti ellenőrzés meggyengülése, és a szcénán belüli státuszhierarchia felborulása miatti aggodalomként – ahogy a kultúra árucikké válásával (Horkheimer és Adorno [1944] 1990) vagy inkorporációjával (Clarke [1975] 2002; Hebdige [1979] 1988) szembeni ellenszenvvel is –, a George Mahooddal készült interjúrészlet sokkal egyértelműbben utal a szcénán belüli társas tanulás átalakulásának potenciális következményeivel kapcsolatos bizonytalanságokra és félelmekre.

Ahogy az online fórumokban zajló viták intenzitása, vagy a zeneblogok bejegyzéseiből és az azokhoz fűzött kommentárokból felsejlő közösségi érzület sejteti, George-nak nincs feltétlenül igaza abban, hogy az interneten hozzáférhető információk a társas interakciók és a közösségi érzés visszaszorulásának irányába hatnak, még ha a résztvevők e kapcsolataikkal gyakran nem személyesen, hanem online felületeken keresztül kommunikálnak is. Ahogy a *Waxpoetics* megjelenéséről évekkel később értesülő Semantik példája is mutatja, az információ elérhetősége önmagában nem jelenti azt, hogy annak felkutatása, kiszűrése, rendszerezése és befogadása nem igényel egyfajta aktív hozzáállást, aprólékos munkát, elkötelezettséget. King Honey például kifejezetten amellettt érvel, hogy az információk interneten elérhető bősége megnehezíti a tanulás folyamatát:

³⁹ <http://www.youtube.com> (Hozzáférés 2010. május 7.)

⁴⁰ <http://www.ebay.com>, <http://www.gemm.com> (Hozzáférés 2010. május 7.)

És ha a neten találod meg a zenét, az okés. Nekem ez a túság mai verziója, tudod? Mert még mindig tudnod kell, hogy kik is azok az előadók. És ha a Soulseeken⁴¹ lógsz, vagy valami ilyen szaron, a dolgok ezreit látod odakint, és fogalmad sincs, hogy azok mik, és még mindig rá kell jöjj, hogy mik azok, kutakodnod kell utánuk. És ez faszta. Az internet garantálja, hogy egy csomóval több szeméten kelljen áttúrnod magadat. Végtelen mennyiségű a szemét, úgyhogy ez sokkal több melót is jelent. (King Honey, Philadelphia, 2005)

Ha az internet nem is szünteti meg az időben elnyúló, informális, társas tanulás jelentőségét a zenék közötti tájékozódásban, illetve a színtérhez való kötődések kialakulásában, kétségtelenül új csatornákra tereli a színtérhez kapcsolódó ideálok, értékek és érzések átadását. Ennek fényében a színtér életébe – George Mahoodhoz hasonlóan – az internet megjelenése előtt bekapcsolódott lemeztúró generáció konzervatívabb tagjainak fenntartásai az online tájékozódással és lemeztúrással szemben megerősítik Finnegan (1989) e tanulmány bevezetőjében ismertetett észrevételeit azzal kapcsolatban, hogy az egyes zenei színterek identitásának milyen fontos elemét alkotják az azokon belül elvárt tanulási módok.

Fordította Vitos Botond

HIVATKOZÁSOK

- Allen, J. (1999) Backspinning Signifying. In *to.the.quick*, 2. Elérhető: <http://to-the-quick.binghamton.edu/issue%202/sampling.html> (Hozzáférés 2007. február 27.)
- Anderson, B. (1983) *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Becker, H. S. ([1963] 1991) *Outsiders*. New York: The Free Press.
- Bourdieu, P. ([1979] 2002) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1990) *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. ([1993] 2007) *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Butler, J. (1993) *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Butler, J. (1999) Performativity's Social Magic. In R. Schusterman, szerk. *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 113–128.
- Castells, M. (1996) *The Rise of the Network Society*. London: Blackwell.
- Chang, J. (2005) *Can't stop, won't stop: A history of the hip hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- Clarke, J. ([1975] 2002) Style. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 175–191.

⁴¹ Peer-2-peer fájlcsere szolgáltatás, <http://www.slsknet.org/> (Hozzáférés 2010. május 7.)

- Demers, J. (2003) Sampling the 1970s in Hip Hop. *Popular Music*, 22(1): 41–56.
- DJ Sorce-1 (2008) Can You Dig It? Vol. 22: DJ Apt One. In *Heavy In The Streets*. Elérhető: <http://heavyinthestreets.blogspot.com/2008/07/can-you-dig-it-vol-22-dj-apt-one.html> (Hozzáférés 2008. július 9.)
- Finnegan, R. (1989) *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fricke, J. és C. Ahearn (2002) *Yes yes y'all: The Experience Music Project Oral History of Hip Hop's First Decade*. Cambridge (MA): Da Capo Press.
- Frith, S. (1998) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Graeber, D. (2001) *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Dreams*. New York, Palgrave Macmillan.
- Hebdige, D. ([1979] 1988) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennion, A. (2001) Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5): 1–22.
- Hennion, A. (2007) Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. *Cultural Sociology*, 1(1): 97–114.
- Hesmondhalgh, D. (2002) *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Horkheimer, M. és T. W. Adorno ([1944] 1990) A kultúripar: A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. In Ugyanők *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat és Atlantisz.
- Jenkins, H. (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. London: Routledge.
- Jenkins, S.; Wilson, E.; Mao, J.; Alvarez, G. és B. Rollins szerk. (1999) *ego trip's Book of Rap Lists*. New York: St. Martin's Griffin.
- Kahn-Harris, K. D. (2007) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Leland, J. és Steinski (1988) The Big Steal. *The Face*, March.
- Morley, D. (2000) Broadcasting and the Construction of the National Family. In Ugyanő *Home Territories*. London: Routledge, 105–127.
- Peel, J. és S. Ravenscroft (2005) *Margrave of the Marshes*. London: Bantam.
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Schloss, J. G. (2004) *Making Beats: The Art of Sample-based Hip-Hop*. Middtown CT: Wesleyan University Press.
- Semantik (2007) Wax Poetics Magazine Collection Finally Completed! In *Crate Kings*. Elérhető: <http://www.cratekings.com/wax-poetics-magazine-collection-finally-completed/> (Hozzáférés 2009. szeptember 10.)
- Shapiro, P. (2005) *The Rough Guide to Hip Hop, Second Edition*. London: Rough Guides.
- Soulman (1999) Diary of a Con Man – Jake One. In *New World of Beats*. Elérhető: <http://www.mhat.com/worldofbeats/new-wob02.html> (Hozzáférés 2008. július 24.)

- Soulman (2000) Raw Like Sushi: Georges Sulmers, Raw Shack Records. In *New World of Beats*. Elérhető: <http://www.mhat.com/worldofbeats/new-wob09.html> (Hozzáférés 2008. július 24.)
- Stewart, A. (2007) *Making the Scene: Contemporary New York City Big Band Jazz*. Berkely (CA): University of California Press.
- Stinchcombe, A. I. (1959) Bureaucratic and craft administration of production: A comparative study. *Administrative Science Quarterly*, 4: 68–187.
- Straw, W. (2002) Scenes and sensibilities. *Public*, 22/23: 245–257.
- Thornton, S. (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University Press.
- Wang, O. (2008) Chatting With the Chairman: An Interview with ego trip's Jeff Mao. *Asian Pacific Arts*, April 18. Elérhető: <http://www.asiaarts.ucla.edu/080418/article.asp?parentID=90797> (Hozzáférés 2009. augusztus 30.)

DISZKOGRÁFIA

- 24 Carat Black (1973) *Ghetto: Misfortune's Wealth*. USA, Enterprise, LP, ENS-1030.
- Afrika Bambaataa (1983) *Death Mix*. USA, Paul Winley's, 12", 12X33-10.
- Bob James (1975) *Two*. USA, CTI, LP, PT 6057.
- The Commodores (1974) The Assembly Line. In *Machine Gun*. USA, Motown, LP, M6-798S1.
- Gil Scott-Heron (1971) The Revolution Will Not Be Televised. In *Pieces of a Man*. USA, Flying Dutchman, LP, FD 10143.
- Gil Scott-Heron (1974) *The Revolution Will Not Be Televised*. USA, Flying Dutchman, LP, BDL-0613.
- Melvin Van Peebles (1971) *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. USA, Stax, LP, STS 3001.
- Válogatás (1998) *The Best Of Frank Motley & King Herbert – Canada's Message To The Meters*. UK, Jazzman, LP, JMANLP 001.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR501.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR502.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR503.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR504.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR505.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR506.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR507.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR508.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR509.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR510.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR511.
- Válogatás (1986) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR512.
- Válogatás (1987) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR513.
- Válogatás (1987) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR514.

- Válogatás (1987) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR515.
Válogatás (1987) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR516.
Válogatás (1987) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR517.
Válogatás (1988) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR518.
Válogatás (1988) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR519.
Válogatás (1988) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR520.
Válogatás (1989) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR521.
Válogatás (1989) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR522.
Válogatás (1989) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR523.
Válogatás (1990) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR524.
Válogatás (1991) *Ultimate Breaks & Beats*. LP, US, Street Beat, SBR525.