Tófalvy Tamás

Zenei közösségek és online közösségi média

A szubkultúráktól a műfaji színterekig[1]

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-oldalára[3] 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 fájlcserélő 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), fájlcserélő 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 annyiért 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. Célom az, hogy bemutassam: az online közösségi média által jelentős mértékben formált színterek mintázataiban kétségkívül 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" (Rácz 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 lezártságot" 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 fogalmai 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 Bennett[8] 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 empíria 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 természetszerűleg a szubkultúrakutatás sem maradhatott ki. Így a társadalomelmélet olyan nagy múltú kollektív fogalmai 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 színtér egy szeletének bemutatásán keresztül bírálta. Kahn-Harris azt mutatta be a színtér 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 színtéren 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 pengeélesek – például a poszt-szubkulturalista elméletek egyik apostolának számító Bennett a színtér 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 színtér (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 szubkultúrakoncepció 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 „színtér" fogalma látszik a legmegfelelőbbnek.

3. Színterek: helyek, műfajok, internet

A kultúrakutatás köztudatába Will Straw (1991) vezette be újra a színtér 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 színtér 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 színtérfogalom túlburjánzó alkalmazásainak és értelmezéseinek taxonómiájára és konszolidálására.[9]

[9] További diszciplináris háttér, hogy a színtér 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 koncentrál, hanem figyelembe veszi a színtérhez kevésbé látványosan kötődők[10] 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 viszonyrendszereire 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 közegből 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 szerveződéseket 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 szcénától 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 fájlcserélő 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) Mátrix-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* metalhardcore webzine kritikájának felvezetése:

> A Despised Icon deathcore vagy breecore? Amíg a kérdés futótűzszerűen terjedt üzenőfalakon, MySpace-üzeneteken, Messengeren és BlackBerryn, a NWOCDM (a kanadai death metal új hulláma) ötösfogat büszkén szabadjára eresztette harmadik nagylemezét, a *The Ills of Modern Man*t.[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 közegben 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 Friending című tanulmányát.

rezentálódhatnak és működhetnek. E rugalmasabb színtér-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 színtérben a lokalitás, globalitás és online reprezentáció fogalmai, egy műfaji preferencia-rendszer köré csoportosulva. A BPRNR a közösség definíciója szerint a budapesti extrém, alternatív gitárzenei színteret 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 gitárzenei színtér egy nemzetközi hálózat részeként működik. Az egyszerre lokális, globális és műfaji aspektusokkal rendelkező színtér fő kommunikációs platformja pedig – természetesen – az internet: a bprnr.com oldalon található meg az összes információ a színtér zenekarairól, a koncertek időpontjairól.

Az internet azonban nemcsak azért kulcsfontosságú az utóbbi évek zenei közösségi fejleményeinek megértése szempontjából, mert szinte minden típusú színtér 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 színtérdinamika 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 „meghosszabbításaiként" szolgáltak: a rajongók az őket érdeklődő információkhoz az akkor még szinte egyeduralkodó 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 fájlcserélő hálózatok „zárt nyilvánosságában"[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 sokszorosan 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 megvitatva 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 fájlcserélő hálózatokban a megosztott zenék osztályozásához használt könyvtárrendszer például egyértelműen a lemezgyűjtés klasszikus gesztusainak fennmaradását mutatja. Több, fájlcserélő 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 amellett, 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 nemlátványosság 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, videó- 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 eddigiek 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 rádiónak a deathcore műfajjal kapcsolatos tartalmait vizsgáltam. Ezek alapján főleg azokat a híreket, bejegyzéseket, véleményeket és kommentárokat kísérlem 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 megkísérlem 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 legtöbbje 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 Bladehez. 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 interjúban:

> 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 világossá 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 világkörüli 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 volumennel, 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 lemezvásárlás 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 – számcím)	**Profilmegtekintések száma**	**Ismerősök 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.	*Genesis* 2007. 05. 15. 13 000, 54.
Coldplay	3 779 373 – „Trouble"	25 913 927	505 052	2004. augusztus 4.	*Viva La Vida* 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 tárgyalások[22] mentén egyre több zenekart kezdtek deathcore-nak nevezni, akár időben visszatekintve is felépítve, megalkotva az új hagyományt, és folyamatosan tágítva ezzel a műfaj határait.

---

gebbi 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 „régi", 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 tartozónak, illetve azon kívül lévőnek tartottak között áll fenn. A szubkultúraelmélet keretében később többek között Hebdige (1979) a punk, majd részben a szubkultúra- és részben a színtérelméletekre építve Hodkinson (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 szerződtetnek.* (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 mindennapossá 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. Lemezek 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 voltaképpeni munkát, és a későbbiekben is inkább csak „ismerkednek" – a zenélés helyett.

Egy újabb myspace banda, amelyik 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 értéketika 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 beszámolói 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 metallal és a hardcore-ral szembeállítva jelenik meg. A kontextusfüggően olykor (melodikus) death metalnak, 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 metalnak. 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 szűkgatyás emo csapat akik Cannibal Corpse-ra cserélték a régi At The Gates-lemezeiket*[25] *hogy meglovagolják az éppen soron következő divathullámot. Csak*

[25] A megjegyzés hátterében 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 legtöbbek 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 diszkussziójából látható volt, az együttesről negatívan nyilatkozók következetesen deathcorenak, 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 pillanatai 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 színtérhez közel álló, de death metalt játszóként számon tartott zenekarok a JFAC befutásával, és később, a műfaji címke egyre inkább pejoratívvá váló jelentéstartalmának kialakulásával párhuzamosan így kapta meg több autentikusnak tartott együttes a (melodikus) death metal, valamint még több hiteltelennek vélt zenekar a deathcore címkét. Ugyanakkor még mindig fennáll a kérdés: vajon miért a deathcore vált a zenei hiteltelenség szinonimájává a metal-hardcore színtéren, és miért a melodikus death vált a hitelesség szempontjából releváns műfajjá? A válasz egyszerre rejlik a zenei hagyományokhoz kapcsolódó preferenciák viszonyrendszerében, a deathcore sikerei által átalakult színtér 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 színtér 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 színtér berkeiben.

Az igazi death metal a dalokról szól, nem csak a béna blastbeat-ekről, amiket béna breakdownok[26] *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: Médium, 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 „profi" 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 ünnepelt és kárhoztatott „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) hasonlóságalapú 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, csataterekké 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 megkérdőjelezik 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 dahlia murder NEM DEATHCORE!!! ¬¬ death metal/melodeath kibaszott idióták!! (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 félrecímkézettnek 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, rangsorával[29] 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 műfajtárgyalások eredményei – azaz az aktuális címke- és kánonszavazás-állások – azonnal megjelennek a nyilvánosság előtt, nem pusz-

[29] Ami az egyes műfaji címkékhez kapcsolódó listák félreértelmezéséből 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 színtéralkotásnak is megvannak persze a maga határai, melyeket szintén a közösségi használat sajátos szabályszerűségei határoznak meg. Ahogy a legtöbb konstrukciós folyamatban, a közösségi színtéralkotásban 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 kívülállók 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 fájlcserélő hálózatok (Ebare 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 közönséggel 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. Hodkinson például Hill és Hughes 1998-as megállapítására támaszkodva, miszerint az internetes közösségek „határozottan és sikeresen védelmezik 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.

> köszönhetően 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 amellett 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 színterekként 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 fórumközpontú színtéreszmecserétől, 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, átformálva 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 figyelmem – ugyanakkor számos, korábban virágzó niche-lemezbolt kényszerül bezárni: a „bárhol és bármikor" elérhető és megosztható online zene nem kívánt mellékhatásaként tehát kétségkívül elapadhatnak korábban megbízhatónak 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/060 3/05-bradley.php* (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)

Ebare, S. (2008) Digitális zene és szubkultúra: fájlcserélők és stíluscserélők. *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.oreillynet.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.

Vályi Gábor

Kötődések hálózata: Társas tanulás a lemeztúró színtéren[1]

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 diszkót meg funkot játszott punk rockkal keverve. Aztán összefutottunk Nickkel, aki ezt a színtiszta 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 máshova 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 elcsípni. 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) színtérrel – egy esztétikájában a hip hop appropriatív zenekészítési gyakorlatához kötődő transznacionális lemezgyűjtői közösséggel – foglalkozó PhD kutatásom keretében készült. A 2005 és 2009 között folytatott multilokális terepmunka keretében Philadelphiában, New Yorkban, San Franciscóban, Londonban, Manchesterben, Budapesten és Pécsett készítettem interjúkat, és végeztem résztvevő megfigyelést. DJ-ként és lemezgyűjtőként 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 színtérhez való kötődést, hiszen e tanulási folyamat a személyes és medializált kapcsolatrendszerek hálójába ágyazódik bele. Amikor King Honey-t arról kérdeztem, hogy miként *került bele* a lemezgyűjtésbe, 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 színtérrel kapcsolatos információk körforgásának helyt adó sajátos hálózatok puszta leírására is, egy ilyen megközelítés nem lenne tekintettel arra, hogy e források maguk is hozzájárulnak a résztvevők színtérrel kapcsolatos elkötelezettségének kialakulásához. Ahelyett, hogy ezeket a kapcsolatokat a kulturális közvetítés semleges csatornáiként kezelném, az alábbiakban arra mutatok rá, hogy fontos szerepeket játszanak a színtér ízlésvilágának, valamint a megkülönböztető attitűdök és értékek internalizálásában, továbbá a színtér társas világában való elmélyülésben. Figyelembe véve azt, hogy ezek a kapcsolatok miként járulnak hozzá a kötődések kialakulásához (Hennion 2001), ami egy szigorúan funkcionalista 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 színterek 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 színtér társas világával kapcsolatos kötődések kialakításában.

1. Az informális közösségi együttlét hálózatai

E tanulmányban Will Straw (2002) javaslatát követve a lemeztúrás[4] társas világát elsősorban a színtérrel kapcsolatos készségek és tudásanyagok informális

[4] A lemeztúrás olyan lemezgyűjtés, 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 dobszóló vagy dob és basszus kiállás –, 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 közelítem 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 zeneszerzőkkel foglalkozó etnográfiája. 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 meglátásaival csengenek egybe: ez a „színfalak mögötti" interakció a zenei készségek átadásában és a zenei színtéren 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 „áttúrását" 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 feltárni.

A színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatok társas beágyazottságára összpontosítva válik leírhatóvá, hogy milyen tekintetben több *benne lenni* a lemeztúrásban, mint csupán *jól értesültnek lenni*. Ebben a tanulmányban bemutatom, hogy a *színtérrel kapcsolatos érzületek (sensibilities)* – vagyis a zenéhez, valamint a megkülönböztető értékekhez és attitűdökhöz való sajátos érzelmi kötődés – az emberekhez 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 rámutatok arra, hogy pontosan az információs folyamok érzelmi kapcsolatokba történő beágyazottsága az, ami a közös értékeknek és attitűdöknek súlyt ad elsajátításuk során: a színtérrel kapcsolatos ízlések és ideálok, a társak véleményének tulajdonított fontosság, valamint a köztiszteletben álló mentorok és a személyesen nem ismert példaképek útmutatásának és ítéletének észlelt autoritása által nyerik el mélyen személyes jelentőségüket. Ahogy King Honey a DJ-zést „népművészetként" jellemzi – vagyis olyan mesterségként, amelyet informális csatornákon keresztül hagyományoznak tovább, nem pedig intézményesítettebb keretek között oktatnak –, egybecseng azzal, ahogy Stinchcombe a feladatok és a szakértelem munkahelyi elosztását a néphagyomány terjedésével hasonlítja össze (Stinchcombe 1959), de Finnegan azon megfigyelésével is, hogy a populáris zene előállításának módszereit elsősorban informális keretek között szokták elsajátítani (Finnegan 1989). Ennek ellenére a munkavégzés 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 információk 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 hagyományként, nem pedig olyan kulturális képződményre utal, amelyet kizárólag élőszóban terjesztenek. Még ha igaz is, hogy a hetvenes években a breakek gyűjtésével kapcsolatos információk túlnyomó része szinte kizárólag a bronxi breakbeat 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 elérhetővé tették a break DJ-zés és samplingelés kialakulásának kezdeti társas világán kívül is. Ezek a közvetített információk azonban az internethasználat széles körű elterjedése előtt csak szűkösen, átmenetileg, helyhez kötötten és

nehezen megtalálhatóan álltak rendelkezésre, *ami azt jelentette, hogy a breakekkel kapcsolatos tudnivalók elsajátítása hosszas és fáradságos 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" Maoként 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-be*[6] *anélkül, hogy meglennének a kezdeteid James Brownnal. Nem lehet, tudod, beleugrani Frank Motley-be*[7] *anélkül, hogy először Ohio Playerst és hát Sly Stone-t*[8] *hallgatnál. Úgyhogy mindent megtaníttattak 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 találkozók, 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:) *„Hű, ez igen! Lemezeket akarok túrni!" dologba. Ők voltak az arcok.* (Justin Torres, San Francisco, 2005)

A fenti interjúrészlet, amelyben Justin Torres felidézi 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 kiindulópontjául.
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 ideálokkal 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 megközelítése 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 alátétet. 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, amelynek 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 hovatartozás 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 színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatok személyes kapcsolatokba való beágyazottsága miként járul hozzá az ízlésvilág és az ideálok elsajátításához, és miként hozza létre és erősíti meg a színtér 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 színtéren elfoglalt pozícióik eredményeként is. Abban az időszakban a hip hop ütemek készítése mel-

lett Sulmers a *Raw Shack* nevű nagy hatású, független hip hop lemezkiadó[10] 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 kapcsolathálók 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 kötelékek:

> *Ott voltak a barátok… például Espo barátom, aki… hm… szóval eredetileg ő állított rá Gil Scott-Heronra. Mikor először játszotta nekem a The Revolution Will Not Be Televisedot,*[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 mocsokból 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 elkezdesz 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 kiadókon, ezek az eszközök.* (Cosmo Baker, Brooklyn, 2005)

Cosmo a „lemeztúró mentalitást" nem csupán a zenék felfedezésének gyakorlati készségeivel azonosítja, hanem a színtér 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 Wolffal[13] 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 kocsiját, és elmentem érte… 19 éves vagyok és Peanut Butter Wolffal indulok túrni: hát ez hihetetlen! Amikor elkezdtük 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. Lefújt egy megbeszélést Madlibbel[14] és Melvin Van

[13] Egy kiemelkedő lemeztúró és producer az USA nyugati partjáról.

[14] Az egyik legtekintélyesebb amerikai hip hop producer a lemeztúrási színtéren a kilencvenes évek vége óta.

> Peeblesszel[15] New Yorkban, mert nem akart leállni a lemeztúrással. Melvin Van Peebles tiszta ideg volt, mert valaki a Stone's Throw-tól[16] 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 végigtúrhassa 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 döbbentünk 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 javaslatai 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 Pebbles amerikai színész, forgatókönyvíró, regényíró, rendező és zeneszerző. Elsősorban a *Sweet Sweetback's Badasssss Song* írójaként és rendezőjeként ismert. A filmet sokan a blaxploitation műfaj megteremtőjének tartják. Van Pebbles 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

Másodszor, a színtéren 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 legtisztább, hogy megszerezzük a lemezeket, és aztán szétosszuk 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 színtérhez 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 felejtem 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 beszállni. (Soulman 1999)

[17] Lásd David Graeber (2001) kritikáját az önérdekű 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 lemeztúrás a szocializáció egyik fontos formájaként szolgál. […] Amikor a [hip hop] producerek más városokba utaznak, a helyi producerek általában elvezetik őket a lemeztúrás elsődleges lokális helyszíneire. […] *Ez a gyakorlat amellett, hogy ebből mindkét fél tanul, megerősíti a különböző helyszíneken élő producerek közötti szociális kötelékeket*, 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 színtérre 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 vezetik 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 szubkultúrakutatók 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 szubkultúrákon 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, egybecseng azzal, hogy kisebb léptékben […] a fanzinek […] hozzájárultak a szubkultúrájuknak 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 „tiszták" – és sokkal összetettebbek –, mint ahogyan Hodkinson 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 ízlésekhez és ideálokhoz fűződő hovatartozás és elkötelezettség érzését. A szubkultúrakutatásnak 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 ízlések, készségek és értékek elsajátításához vezető hosszas tanulási folyamat részeként.

3.1. Belépési pontok: a tömegmédia 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 duplázzák*[19] *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 kiállás, 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 csinálok, csak megvettem mindent, ami jól nézett ki. Nulláról indultam, tényleg. (George Mahood, Manchester, 2007)

George Mahood egy Norwhich 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 borítóig"* a zenei magazinokat, 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] *maxik*[21] *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 országost. Úgyhogy John Peel nagy hatással volt rám, már ami a zenék felfedezését illeti.* (George Mahood, Manchester, 2007)

George Mahood gyásza 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 samplerek 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 graffitiről, valamint a közösségi eseménnyé váló

Ahogy a Radio 1 DJ hatásáról beszél, jól érzékelteti, hogy *az ilyen kapcsolatok medializált természete 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 hozzáférhetők 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 tömegmédia 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 kalózadók 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 zenékkel való azonosulás –, melyeken keresztül Peel műsorainak rendszeres

temetésről. Mindez arra utal, hogy George Mahood reakciója Peel hallgatói körében nem számított szokatlannak (Peel és Ravencroft 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 eljátszásaként 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), Hodkinson (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 bűvkörébe 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

résztvevői 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 Nation[23] 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 Islam[24] 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 észt 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 fejlődtél 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 rádiózt 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* (jelentőségteljesen megnyomva:) király, *érted. Mixkazettákon, rádióban, amit csak akarsz. És hát én tényleg felnéztem rá.* […] *Szóval én nem ismertem senki mást, aki azokkal a zenékkel 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 váljanak 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 közzétevő rádióállomásokat 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 őrületet indított el a földrész 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 Jay*[31] *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 odavolt, 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 produtereitől. 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 éltünk, 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*-cikkel vagy a *Soul Underground* magazinokkal kapcsolatban. *A beatek gyűjtésével kapcsolatos információk szűkössége 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 féltve őrzött kincsekké váltak, amelyeket a tulajdonosaik hosszú időn át tanulmányoztak, megőriztek, és ismételten elő-elővettek.

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 Mix*et*[32] *és a hasonló cuccokat,* [Tim] *Westwood műsorában, vagy mindenféle kalózműsorokban.* […] *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 felvételkészítések és közös megbeszélések felidézése Huw beszámolójában összhangban áll Henry Jenkins észrevételével a felvételkészítésnek, a közös videonézésnek és a videofelvételek cseréjének központi szerepéről a médiarajongók társas világainak kialakulásában és összetartásában. Jenkins szerint a médiaszövegek „olvasását" és „újraolvasását" megvalósító rajongói gyakorlatok nem csupán azért létfontosságúak a rajongói színtereken, 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 lemezjátszók 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 többévnyi aktív és intenzív kutatómunka – a megfelelő medializált információk felkutatása, a hozzáértőkkel való interakciók, és nagy mennyiségű ismeretlen lemez intuitív végigböngészése – 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 fanzinek, 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 viszszamenőleg pótolják a társakkal lebonyolított cserék vagy adásvételek útján,[33] *vagy – elsősorban internetes – kereskedőktől 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 beszerezzem az összes korábbi számot. Úgy tűnik azonban, hogy mások is beleestek ebbe a *Wax Poetics* kórba, mivel a magazin régi számait 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 klaszszikus soul és funk irányába mozdult el, de eredetileg egy hip hopra, beatgyártásra és lemeztúrásra koncentráló magazinként indult. Hallottam olyan pletykákat, hogy idén tavasszal kiadnak egy korai cikkekből álló antológiát. Remélhetőleg ez igaz is, és így több ember betekinthet 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 duplaborítós 17-es számot [Jay] Dillával és *Public Enemy*vel). Egészségetekre! (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 színtérrel 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 színtérrel 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 szcéna 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 színtérrel 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 színtérrel 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 polcról, ahogy van, és megvehetnéd, szinte, szinte szó szerint. Akármelyik tizenhat eves srác megvehet és megtudhat mindent néhány hónap alatt. És nem gondolom, hogy ez jót 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 definiálod magadat, hogy mit választasz ki, mit veszel meg, és mit csinálsz vele. És ha csak úgy, készre csomagolva veszed le a polcról, ahogy egy csomóan teszik mostanában, ilyen egyszerű fórumozással és eBayezéssel[34] […] *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 lógjál vagy boltokban* […], *vagy valakinek a házában: megvárni, amíg kimegy a slozira, 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 színtérrel kapcsolatos személyes és affektív kötődések között fennálló – összefüggésekre utalnak, amelyekkel ebben a tanulmányban foglalkoztam.

A tanulmány első szakaszában a kulturális színterek működésében az informális tanulás szerepét vizsgáló szakirodalmat tekintettem át. Ezt követően azzal foglalkoztam, hogy a breakeket tartalmazó lemezekre és a gyűjtésüket orientáló színtérspecifikus 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 színtér 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 ízlések 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 töltöttek be a személyes kapcsolatokhoz hasonló funkciókat a szcéna 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 fórumokban[35] 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 közösségileg fenntartott diszkográfiai adatbázisra és zenei piactérre. A lemeztúrók által keresett felvételek beszerzése is egyszerűbbé vált az 1990-es évek közepe óta megjelent utánnyomásokon, 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 fájlcserélő szolgáltatásokon, zeneblogokon[38] 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-hoz[39] 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 színtéren 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 szájhagyomány 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 színtér már bennfentesnek számító résztvevőinek – George Mahood fenti fenntartásaihoz hasonló – tiltakozása kísérte (Allen 1999).

Bár ez az ellenkezés magyarázható lenne a színtér 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 amellett 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 túrás mai verziója, tudod? Mert még mindig tudnod kell, hogy kik is azok az előadók. És ha a Soulseek*en*[41] *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 fasza. 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 ízlések átadását. Ennek fényében a színtér életébe – George Mahoodhoz hasonlóan – az internet megjelenése előtt bekapcsolódott lemeztúró generáció konzervatívabb tagjainak fenntartásai az online tájékozódással és lemezvásárlással 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 Discoursive 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 fájlcserélő 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. Ravencroft (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*. Midtown 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.

Barna Emília

Online és offline zenei színterek: Esettanulmány Liverpoolból

1. Bevezetés

Dolgozatom kiindulópontja egy Liverpool városában 2007 októbere és decembere között végzett kutatáson alapuló esettanulmány. Vizsgálatom tárgya néhány általam kiválasztott, Liverpoolból származó és jelenleg elsősorban a városban koncertező rockzenekar internetes jelenléte volt, amelyek közül jelen tanulmány egy zenekart emel ki. Fő célkitűzésem az online és offline terek közötti kapcsolatrendszer, illetve e terek diskurzív és reprezentációkon keresztüli konstrukciós folyamatának feltérképezése. Vizsgálom egyfelől a rockzenekarok online jelenléte és a Liverpoolhoz kapcsolódó rockzenei színtér, illetve színterek közötti összefüggéseket, másfelől a színtér, illetve -terek résztvevőinek ezekre vonatkozó diskurzív megnyilvánulásait, értelmezéseit. Végül e percepciók, képzetek és értelmezések, valamint a megfigyelhető struktúra, illetve jellemzők közötti összefüggések feltárását kísérelem meg, ami a színtér fogalmának kritikai értelmezéséhez is elvezet.

Főbb kérdéseim a kutatás kezdetekor a következők voltak: hogyan reprezentálják liverpooli zenekarok magukat az interneten? Milyen jellegű online interakció, párbeszéd kapcsolódik hozzájuk és milyen formá(k)ban? Hogyan köthetők ezen interakciók a közösség fogalmához – legyen az „virtuális" vagy „valós", és hogyan fejeződnek ki bennük olyan szerepek, mint rajongó, közönség vagy zenész? További célkitűzésem volt vizsgálni, milyen formában vannak jelen a Liverpoolra, mint helyszínre vonatkozó utalások hiperhivatkozásokon keresztül és diskurzív módon, az online interakciókban; valamint, miképpen írható le az online textus és kontextus a tér/terek fogalmi keretei között, illetve a lokálishoz való viszonyának segítségével.

2. Zenei színterek és az internet: áttekintés

Kutatásomban a releváns elméleti és empirikus kérdések megfogalmazását illetően a zenei színtereket kulturális antropológiai, illetve etnográfiai szemléletmóddal megközelítő tanulmányok szolgáltak útmutatóul. E tanulmányok általánosságban véve a zenei színterek és ezek résztvevőire vonatkozó definíciókkal, valamint elemzési szempontokkal szolgálnak; tárgyalják a színterek konstrukciójának, szerveződésének és fejlődésének folyamatait, valamint leírják adott zenei színterek meghatározott tér- és időbeli pillanatokban érvényes

struktúráját. Reflektálnak a zene, annak előállítói, fogyasztói és közvetítői közötti kapcsolatrendszerre, továbbá a technológia, a társas kapcsolatrendszerek és a kulturális termelés összetett összefüggéseire, a zenei színterek egyéni és kollektív tapasztalataira (például a rajongói identitás[1] kontextusában) és az identitás- és közösségformálódás folyamataira. Figyelembe veszik mind az idő – például a színterek „életútja" –, mind a tér, illetve hely aspektusait, a színterek lokális, transzlokális és globális konstrukciójának folyamatát (az utóbbi tipológiát Bennett és Peterson [2004] alkalmazzák zenei színterekkel foglalkozó kötetükben).

2.1. Online etnográfiák és a színtér fogalma

Bennett (2004) a „Canterbury Sound" példáján keresztül mutatja be egy helyi színtér mítoszának online, azaz specializálódott weboldalakon és a rajongók internetes interakcióin keresztüli konstrukcióját. Megmutatja, hogy az online eredetű, a színteret övező diskurzus végül olyan lokálisan látható és tapasztalható elemek kialakulásához vezet, mint például a Canterbury városában létrejött zenerajongói turizmus. Egy további tanulmányban Lee és Peterson (2004) az alternatív country műfaj internetalapú zenei színterét vizsgálják egy e zenei műfajra specializálódott levelezőlista üzeneteinek és archívumának elemzése és a levelezőlista tagjaival váltott e-mailek segítségével, továbbá kapcsolódó események látogatásával és ezen alkalmakkor a listatagokkal készített szemtől szembeni interjúkkal, e megfigyeléseket kérdőívvel is kiegészítve. Fő kérdésfeltevésük az interakciókra irányul, valamint arra a folyamatra, amely során az online interakciók offline események szerveződésében folytatódnak tovább.

Giesler (2006) a Napster programon keresztüli fájlcserélés jelenségét vizsgálja az ajándékozás[2] fogalmi és elméleti keretei között, a jelenség ideológiai relevanciájára is reflektálva. Úgynevezett „hibrid" módszertani megközelítést alkalmaz, amelybe beletartoznak a „kiberinterjúk", a vizsgált alanyokkal váltott e-mailek, a fórumokon végbemenő párbeszédek elemzése, a Napster napló (log) funkciójáról rögzített kapcsolatokra vonatkozó adatok, történeti információk és az offline interjúk egyaránt. Ehhez hasonló módszerekkel Whelan (2006) azt vizsgálja, hogy az úgynevezett P2P (peer-to-peer) hálózatokon folyó számítógépes kommunikáció[3] hogyan válhat az amatőr elektronikus zenész karrierjének szerves részévé. „Etnográfiai terepmunkáján" keresztül bemutatja, milyen módokon adaptálták bizonyos zenei szubkultúrák a P2P technológiáját, amely mára sok felhasználó számára a mindennapok természetes részévé vált (Whelan 2006: 59). Anderton (2006) a rajongói kreativitást és produktivitást vizsgálja az online bootleg cserefolyamatok kapcsán; módszerei között

[1] Az angol nyelvű irodalomban „fandom".
[2] „Gift-giving"
[3] „Computer-mediated communication" (CMC).

megtalálható a csereoldalakon, levelezőlistákon, fórumokon és chatszobákban folyó interakció elemzése. Pinard és Jacobs (2006) a hip hop műfaj internetes jelenlétét a „kiberközösségek" egy példájaként tárgyalja – amelyek értelmezésük szerint a „képzelt közösségek"[4] egy típusát képezik. Áttekintést adnak azokról a weboldalak által alkalmazott közösségformáló stratégiákról, amelyek „online nyilvánosságok" – azaz olyan „(művészi, diskurzív és fogalmi) terek, amelyeket az online és offline alternatív hip hop közösségek közötti kölcsönhatás hoz létre"[5] – kialakulásához vezetnek (Pinard és Jacobs 2006: 85). Végül a „diskurzív-pszichológiai diskurzus-elemzés" módszerét használva O'Reilly és Doherty (2006) a New Model Army zenekar weboldalán megjelenő zenekari és rajongói hozzászólásokat tanulmányozzák; vitákat, eszmecseréket elemeznek, megvilágítva a zenekarmárka – „b(r)and" – online konstrukciójának folyamatát.

Az említett tanulmányok legtöbbje a *színtér* fogalmára hagyatkozik. „Scenes and Sensibilities" című cikkében Straw (2001) e fogalmat illetően tesz fel kérdéseket, saját korábbi, sokat idézett írásában (Straw 1991) megfogalmazott definíciójával[6] szemben is kritikusan fellépve. Straw egyrészről felhívja a figyelmet a színtér fogalma és a helyre, különösképpen a városi terekre vonatkozó elképzelések közötti összetett kapcsolatrendszerre (például: „a színterek a városi kultúrák térbeliesítését az ízlések vagy affinitások fizikai helyszínekhez való csatolása révén terjesztik ki"; Straw 2001: 15); ugyanakkor értelmezése szerint „a »színtér« fogalma egyszerre hívja elő a közösség meghitt intimitását és a városi élet rugalmas kozmopolita voltát" (Straw 2001: 7). Lényeges megállapítása, hogy a színterek részben konzervatív természetűek: „a színterek egyre inkább a változás ellen szerveződő terekként funkcionálnak", „bennük fennmaradnak a marginális ízlések és szokások, amelyeket olyan korlátozott kiterjedésű intézmények hálózatai tartanak fenn, mint például a lemezboltok vagy speciális bárok" (Straw 2001: 16). A definíció fontos eleme végül a színterek közvetített mivolta, azaz konceptuális szinten történő konstrukciójuk például a népszerű sajtón keresztül. E megfontolásokat érdemes észben tartani, amikor online kontextusban beszélünk színterekről.[7]

[4] „Imagined communities" – Benedict Anderson (1983) nevéhez fűződő fogalom.

[5] Az eredetileg angol nyelvű idézetek saját fordításaim – B. E.

[6] „Egy évtizednyi popular music studies irodalom igyekezett pontosítani a »színtér« fogalmát, ám a bizonytalanság megmaradt. Saját ehhez kapcsolódó hozzájárulásom a színtereket sokrétű zenei tevékenységek földrajzilag specifikus tereiként próbálta meghatározni (Straw 1991). Mint a legtöbb definiálásra tett próbálkozás, ez sem tudta csökkenteni az olyan egyéb használatok – mint például „nemzetközi hardcore színtér" (Billboard 1994) – időtállóságát és népszerűségét, amelyek térértelmezése ettől egészen különbözik." (Straw 2001: 8)

[7] Az ehhez hasonló, online vagy részben online színterekről és tevékenységekről szóló esettanulmányok mellett elméleti és módszertani szempontból is eligazítást nyújt néhány mélyreható, összefoglaló jellegű etnográfiai tanulmány. Ilyen Finnegan *The Hidden Musicians* (1989) című műve, amelyben a szerző Milton Keynes városának zenei tevékenységét figyeli meg, számos műfajt figyelembe véve. Cohen *Rock Culture in Liverpool* (1991) című etnográfiája

2.2. Az online kutatások módszertana

Hine (2000) átfogó, részletekbe menő áttekintést ad az internetes kultúra etnográfiai módszerekkel történő vizsgálata által felvetett elméleti és módszertani problémákról. Az internet megközelítésének egyik módja szövegként kezelni azt – ahol a szöveg terminus „kulturálisan meghatározott kulturális produktumot" jelent (Hammersley és Atkinson 1995: 174). Hine szerint „az internet kétszeresen is értelmezhető szövegként: diskurzívan kifejezett kultúraként és kulturális produktumként, technológiatextusként" (Hine 2000: 39). A szöveg, írja Hine, „etnográfiai (és társadalmi) jelentéssel telik meg, amint rendelkezünk olyan kulturális kontextussal, amelyben elhelyezhetjük" (Hine 2000: 52). Érdemes megjegyezni, hogy e kontextusok online és offline is értendők. Az etnometodológia szemléletmódja az internet kontextusában „azon szokások, gyakorlatok tanulmányozására" vonatkozik, „amelyeken keresztül a jelentések kontextusba ágyazottan, a résztvevők interakcióján keresztül megteremtődnek" (Hine 2000: 18). Ezen értelmezés szerint „a határok nem előre meghatározottak, hanem azokat az etnográfia során tárjuk fel" – e módszer tehát részben a – főként „virtuális" és „valós" közötti – határok és kapcsolódások konstrukciós folyamatának felderítését jelenti (Hine 2000: 64).

A *Virtual Methods* című tanulmánykötet (Hine 2005) további tájékoztatást nyújt az online tér társadalomtudományi szempontú tanulmányozása során alkalmazott módszereket illetően. Az online tudományos kommunikációt vizsgáló írásukban például Park és Thelwall a kapcsolatháló-elemzés módszerét alkalmazzák, amely során a kapcsolathálót (network) „egy társadalmi rendszer elemei közötti társas kapcsolatok készlete"-ként konceptualizálják (Park és Thelwall 2005: 171). Anne Beaulieu, aki szintén az interneten folyó tudományos kommunikációt vizsgálja kiválasztott tudományos adatbázisok hiperhivatkozás-struktúrájának elemzése segítségével, a hiperhivatkozást „a kifejezésmód egy sajátos, egyszerre funkcionális és szimbolikus formája"-ként határozza meg; a hivatkozás „egy olyan nyom [trace], amelyet mint analitikus kategóriát szövegként és technológiaként is lehet értelmezni" (Beaulieu 2005: 186). Dodge (2005) a „társas kiberterek feltérképezésének" korábbi példáin

---

amatőr rockzenekarok esettanulmányain keresztül Liverpool városának élő rockzenei színterét írja le. Thornton *Club Cultures* (1996) című művében a szubkultúra és a „szubkulturális tőke" elméleti kerete szolgál alapul a brit klub- és rave színterekkel foglalkozó etnográfiai tanulmányhoz; Cavicchi a *Tramps Like Us* (1998) című kötetben a Bruce Springsteenhez kapcsolódó rajongói kultúrát tárja fel, a rajongók diskurzív és viselkedési gyakorlatára összpontosítva, a kutató részéről önreflektív belső (bennfentes) megközelítésből. Bennett *Popular Music and Youth Culture* (2000) című műve szintén etnográfiai szempontból vizsgálja Newcastle és Frankfurt zenei színtereit, egyúttal elméleti keretet biztosítva az ifjúsági kultúrák, populáris zene és a lokalitás vonatkozásainak vizsgálatához; végül Fonarow *Empire of Dirt* (2006) című könyve a nagy-britanniai indie zenei színterek esztétikájával, szimbolikus struktúrájával foglalkozik.

keresztül reflektál a térkép(ezés), mint analitikus és reprezentációs eszköz szerepére a számítógépes kommunikáció etnográfiai tanulmányozásában (lásd még: Dodge 2000). Kivits (2005) és Orgad (2005) egyaránt az online interjúzás, mint módszer által felvetett kérdéseket tárgyalják: Kivits kizárólag e-mailen keresztül készített interjúkat olyan felhasználókkal, akik az internetet többek között egészségvédelemmel kapcsolatos információk megszerzésére használják; míg Orgad bemutatja, hogyan kombinálta az online és offline interjúkat emlőrákos betegekkel foglalkozó tanulmányában.

3. Alkalmazott módszerek

A tanulmányok, amelyekre támaszkodom, mint látható volt, különböző módszereket alkalmaznak az eltérő módokon meghatározott, körülírt online terek feltárására, amelyek közül leggyakoribb a vonatkozó weboldalak „sűrű leírása", a diskurzuselemzés, például fórumok vagy levelezőlisták hozzászólásaira vonatkozóan, végül az e-mailen keresztüli interjúk. A legtöbb esetben ezek a lokális térben szerveződő, azaz „offline" események megfigyelésével egészülnek ki. Az idézett zenei színterekkel, rajongói kultúrákkal és online közösségekkel foglalkozó tanulmányokhoz hasonlóan saját kutatásom során úgynevezett komplex vagy hibrid etnográfiai megközelítést alkalmaztam, elsősorban az online térre összpontosítva, de ezt offline megfigyelésekkel is kiegészítve. Kezdeti feltevésem szerint az online és offline megfigyelések kombinációja lehetővé teszi a színtér interaktív és térbeli struktúrájának feltárását; emellett az online tartalom textuális-diskurzív elemzésének kombinációja egyrészről interjúkkal, másrészről olyan strukturális célú elemzési módszerekkel, mint a kapcsolatháló-elemzés, kellőképpen összetett rálátást tesz lehetővé.

Jelen esettanulmányhoz egyetlen zenekart választottam, ám néhány további, a kiválasztott zenekarhoz valamilyen módon kötődő, szintén liverpooli amatőr zenekar online jelenlétét is figyelemmel követtem. Az Elle s'appelle nevű formáció több okból is megfelelő választásnak tűnt: az adatgyűjtés idején meglehetősen gyakran léptek fel Liverpoolban, továbbá újonnan alakult zenekarról volt szó (első fellépésükre 2007. június 1-jén került sor). Az adatgyűjtés egyúttal karrierüknek egy meglehetősen eseménydús szakaszára esett: ekkor jelent meg első kislemezük egy független lemezkiadónál (a megjelenést ünneplő koncertet 2007. november 11-én tartották), valamint a címadó dal videoklipje is ekkorra készült el. Ennek megfelelően egyre több Liverpoolon kívüli koncerthelyszínre, illetve televízió- és rádióműsorba kaptak meghívást, egyre nagyobb figyelem övezte őket – elsősorban, de nem kizárólag, Liverpool városán belül. Emellett fontos szempont, hogy több weboldalon is rendelkeztek saját, kidolgozott profillal, ami arra utal, hogy a zenekar tudatosan odafigyelt internetes jelenlétére, különböző stratégiákat alkalmazva zenéjük népszerűsítésére. Ebből az is következett, hogy a zenekar tagjai könnyen elérhe-

tőnek bizonyultak megfigyelés és kommunikáció céljából, online és offline egyaránt.

Kutatásomban a kapcsolatháló-elemzést és a diskurzuselemzést a résztvevő megfigyelői megközelítéssel kapcsolom össze. Résztvevő voltam abban az értelemben, hogy magam is rendszeresen látogatom helyi zenekarok koncertjeit, továbbá rendelkezem saját adatlappal és „baráti körrel" a MySpace és Facebook portálokon, amely helyi zenekarok és zenészek folyamatosan bővülő körét is magában foglalja. Cavicchi ezt a „bennfentes" megközelítést a *bennszülött antropológus* („native anthropologist") szemléletmódjához hasonlítja, aki saját kultúráját tanulmányozza és rendelkezik bizonyos mértékű bennfentes tudással. A terminus inkább vonatkozik az alanyokkal való kapcsolatra, mint földrajzi helyszínre: „saját közösségünkhöz tartozó emberek tanulmányozásá"-t foglalja magában, „akikkel osztozunk értékeinkben és tapasztalatainkban" (Cavicchi 1998: 10–11). E szemléletmód belátást enged a tanulmányozott kulturális gyakorlatba, és megkönnyíti a kutató számára a minél inkább releváns kérdések megfogalmazását; ugyanakkor az elemzésnek szisztematikus tervet kell követnie, és a kutató részéről állandó önreflexióra van szükség.

Saját online teret vizsgáló etnográfiám a releváns weboldalak kvalitatív elemzésén alapul, amelyek közé tartoznak például kollektív portálok, egyéni profilok, fórumok és zenekarok egyéni oldalai. Alapkérdéseimből több különböző módszer alkalmazása következett.

Először is, az online interakció elemzése kulcsfontosságú kutatásomban: a diskurzus-elemzés módszere általában véve lehetővé teszi a diskurzív struktúrák, a különféle szerepek – mint például rajongó, zenész vagy kritikus –, valamint azon diskurzív módok megfigyelését, amelyek segítségével e szerepek és a megfelelő identitások az online párbeszédekben kifejeződnek, például profilok (azaz adatlapok) kommentárszekciójában vagy fórumokon.

Másodszor, a MySpace portálon (lásd lentebb) regisztrált zenekarok és egyéni felhasználók közötti hivatkozások kapcsolatháló-elemzése rávilágíthat az adott zenekarhoz kapcsolódó online közösségi tér szerkezeti sajátosságaira.

Harmadszor, olyan egyéb jellemzők részletes kvalitatív leírását adom, mint a weboldalstruktúrák, beleértve az interakciós és hivatkozási lehetőségeket, a lokalitások megjelenítését, a zene prezentációjának módjait stb.

Végül az interjú módszerét alkalmaztam annak megfigyelésére, hogy maguk a zenekar tagjai, a színtér résztvevői hogyan látják, illetve értékelik online jelenlétüket; az interjúk emellett olyan lényeges aspektusokra is rávilágíthatnak, amelyek egyébként a kutató számára nem feltétlenül lennének kézenfekvőek.

Az „offline megfigyelések" elsősorban az offline és online terek és interakció közötti kapcsolatok megvilágítását szolgálják. Számos alkalommal látogattam az Elle s'appelle koncertjeit, beleértve legelső koncertjüket és a kislemez megjelenését ünneplő koncertet. Az ilyen eseményeken való részvétel lehetővé teszi a kutató számára, hogy megfigyelje, többek között, a földrajzi

tér, illetve terek használatát, valamint az esemény alkalmával folyó – például a közönség és a zenekar közötti – interakció természetét és tartalmát.[8]

4. Az esettanulmány: Elle s'appelle

4.1. Zenekari adatlap

Az Elle s'appelle online jelenléte számos weboldal és reprezentációs forma között oszlik meg. Meghatározhatunk azonban egy központi jelentőségű oldalt, amely központi abban az értelemben, hogy fő csomópontként működik a zenekar köré épülő hiperlink-hálózaton belül, a hálózatban „periferikusabb" helyet elfoglaló oldalak felé vezető hiperhivatkozásokat tartalmaz;[9] abban az értelemben, hogy itt található a legtöbb és leginkább naprakész információ a zenekarról; továbbá ez az a weboldal, amelyre a zenekartagok legtöbbet hivatkoznak – például koncertek alkalmával. Ez az oldal az Elle s'appelle MySpace portálon lévő adatlapja (*www.myspace.com/ellesappelleband*).[10]

A MySpace egyéni adatlapokon, azaz profilokon alapuló közösségi weboldal, amely egyéni lapjai számára egységesített struktúrát biztosít. Ez a standard szerkezet egyrészről határt szab az egyéni kreativitásnak a weboldalter-

[8] Mivel az online tér nem hagyományos értelemben vett etnográfiai terep, fontos reflektálni – ahogyan a már idézett kutatók is tették – az adatgyűjtés és -rögzítés folyamataira is. A weboldalak és online interakció tekintetében rendszeres „pillanatfelvételeket" készítettem (a szó szoros értelmében is: weboldalakról ún. screenshotokat rögzítettem); blogok, kommentárszekciók, a zenekarok által rendszeresen küldött kör-e-mailek szövegeit rögzítettem. A különböző profilok és weboldalak közötti kapcsolódások feltérképezése érdekében nyomon követtem a profilokon, hír- vagy blogüzenetekben, illetve kör-e-mailekben feltüntetett linkeket. Az Elle s'appelle-lel készített interjúkat e-mailen keresztül folytattam, és noha saját üzeneteimet a zenekar kollektív e-mail címére küldtem, és a válaszok is erről a címről érkeztek, az összes kérdésre a zenekar egyetlen tagja válaszolt. A fentieket kiegészítve az általam látogatott eseményekről írásbeli jegyzeteket készítettem.

[9] Ezen a ponton a hálózat, illetve kapcsolatháló (network) terminusokat az online tér/terek metaforájaként használom, ám a későbbiekben árnyalom a fogalmat. Általánosságban a hálónak gyakorlatilag végtelen számú középpontja lehet, attól függően, hogy a megfigyelő mit választ megfigyelése fókuszpontjának. E tanulmányban az Elle s'appelle zenekar köré épülő hálót próbálom felvázolni, amely saját maga is rendelkezik egy – legalábbis feltételesen – meghatározható középponttal és perifériákkal. A *távolság* itt összetett fogalom, inkább vonatkozik a hozzáférhetőségre, mint a fizikai értelemben vett térbeliségre, de magában foglal olyan aspektusokat, mint a weboldal létrehozója, illetve fenntartója, vagy az egyéb oldalak kapcsolathálójába való „beágyazottság" mértéke.

[10] Érdekes módon ez a középpont röviddel az adatgyűjtés időszakát követően máris eltolódott: míg 2007 októbere és decembere között, amikor az e cikk alapját képező adatok nagy részét gyűjtöttem, a MySpace profil egyértelműen az Elle s'appelle központi online tereként működött, két hónappal később ezt a szerepet részben a Facebook-on lévő adatlapjuk vette át.

vezésben; másrészről rendkívül egyszerűvé és átláthatóvá teszi az adatlapok szerkesztését és böngészését. Emellett a hozzáadott tartalom és az egyéni sablonok használatának lehetősége bőven hagy teret az egyéniesítésre. Zenekarok számára speciális adatlapok állnak rendelkezésre, amelyek bizonyos mértékben különböznek az egyéni adatlapstruktúráktól, például a megjeleníthető információk kategóriái tekintetében.

Az Elle s'appelle adatlapja a következő részekből áll: legfelül található az a szekció, amelyet névjegykártyának is nevezhetünk – egy tömör „profil a profilon belül", amely tartalmazza a nevet, a műfajmegnevezéseket („Pop / Powerpop / New Wave"), a mottót („Hyperactive Nursery Rhymes", azaz „Hiperaktív gyermekmondókák"), a helyet („Liverpool, United Kingdom"), egy számlálót, amely a látogatásokat számolja, illetve az utolsó bejelentkezés dátumát, amely jelzi, hogy az adatlap tulajdonosa(i) mikor jelentkeztek be utoljára a MySpace.com-ra. Itt találhatók linkek a fotógalériához és a feltöltött videókhoz, továbbá egy „online" állapotot jelző ikon, amely mutatja, hogy a tulajdonos(ok) jelenleg be vannak-e jelentkezve. Ez alatt egy kapcsolat („contact") táblázatot találunk, a következő funkciókkal: (privát) üzenetküldés; „add to friends" (azaz hozzáadás a barátok listájához); „instant message" (a MySpace belső azonnali üzenetküldő szolgáltatása); „add to group" (azaz a felhasználó személyes csoportjához való hozzáadás); „forward to friend" (a profilhoz tartozó link továbbítása); „add to favorites" (kedvencekhez való hozzáadás; ez szintén a személyes csoportosításra vonatkozik); végül a felhasználó blokkolása és értékelése (az utóbbi a profilképre vonatkozik).

A fenti szekciók – a MySpace alapbeállításnak megfelelően – a bal oldali hasábban helyezkednek el; követi őket az oldal URL címe, majd a „General Info" („Általános információ") táblázat, amely különböző, az egyéni felhasználó vagy zenekar által feltüntetett kategóriák szerint jeleníti meg az információt (csak azok a kategóriák jelennek meg, amelyeket a felhasználó kitöltött). Az Elle s'appelle adatlapja feltünteti: (1) a tagság kezdetének dátumát; (2) a zenekartagokat (a keresztnév és a hangszer megjelölésével, továbbá itt találhatók a külön-külön e-mail elérhetőségek koncertekkel kapcsolatos megkeresésekhez és általános kérdésekhez; sajtóval kapcsolatos kérdésekhez; rádióval kapcsolatos kérdésekhez; végül egy kollektív zenekari e-mail cím); (3) a (zenekart inspiráló) hatásokat; (4) a hasonló zenekarok listáját (ennek célja a zenei stílust illetően orientálni az adatlapot böngésző felhasználót); végül, (5) a lemezkiadó típusát (jelen esetben nincs ilyen – tehát érdekes módon a kislemezük független kiadóját, a Moshi Moshit itt nem tüntették fel).

Érdemes itt megjegyezni, hogy a tagság kezdetének dátuma (2007. május 17.) két héttel megelőzi a zenekar első, a Barfly nevű klubbeli fellépésének dátumát (2007. június 1.), ami arra utal, hogy a zenekar először az interneten mutatkozott be. A dalszerző és basszusgitáros elmagyarázta, azt követően kaptak meghívást a Barflyba a GoFaster>>, 28 Costumes és Indica Ritual nevű

zenekarok mellé, hogy a MySpace-re feltöltötték demo anyagukat.[11] Emellett a – zenekaralapító – basszusgitáros a zenekar két másik tagjával is MySpace-es adatlapjukon keresztül ismerkedett meg; más szóval a MySpace fontos szerepet játszott a zenekar megalakulása és elindulása során.

A jobb oldali hasáb tartalmazza a zenelejátszót („music player") (4. ábra), amely lehetővé teszi a zenészek, zenekarok számára saját számaik feltöltését és nyilvánossá tételét; a többi MySpace-felhasználó nemcsak meghallgathatja ezeket a számokat, hanem egy kattintással hozzáadhatja bármelyiket saját profiljához – más szóval saját adatlapjaik egyéniesítésére használhatják a MySpace-en szereplő előadók, zenekarok elérhetővé tett számait. Az önprezentáció ezen eleme egyúttal promóciós célokat is betölt az adott zenekar vagy előadó számára. Az Elle s'appelle lejátszója az adatgyűjtés idején öt felvételt tartalmazott, amelyek közül az első kettő kislemezen is megjelent az említett Moshi Moshi lemezkiadónál.

A lejátszót a „koncertek a közeljövőben" szekció követi, amely az adatgyűjtés idején átlagosan legalább húsz koncertet tüntetett fel, beleértve a GoFaster>> zenekarral közös, a Barfly klub által szervezett, 2008 februárjában kezdődő „Bosspop Tour" elnevezésű turnéhoz tartozó fellépéseket. A koncertek nagy száma önmagában is egyértelműen utal arra, hogy a jelenlegi időszak rendkívül eseménydús volt a zenekar számára; ez a szekció tehát egyidejűleg tájékoztató jellegű és promóciós célokat is betölt. A táblázatot a „legfrissebb blogbejegyzések" szekció követi, amely a blogbejegyzésekhez vezető linkeket tartalmazza. A zenekar rendszeresen használja a blogot hírekről, eseményekről való beszámolókra, más zenekaroknak vagy a zenekart bármilyen módon segítőknek szóló köszönetnyilvánításokra, a közönséghez szóló bejelentésekre, tehát ez egy jelentős kommunikációs fórum a zenekar körül csoportosuló emberek számára. Alatta az „About" („A zenekarról") című szekciót találjuk; a barátokat – pontosabban a „top friend" státuszú ismerősöket – névvel és profilképpel megjelenítő szekciót; végül a kommentár szekciót, ahol a „barátok" üzenetei láthatók. „A zenekarról" szekcióban az új kislemez címadó dalához tartozó videoklipet találjuk – ez ugyanúgy önprezentációs és promóciós elem, mint a lejátszón található felvételek; emellett utal a kislemez és a videó megjelenésének időben aktuális eseményére is. Nem sokkal a videó megjelenítése után a zenekartagok hozzátettek egy megjegyzést, amely szerint a *Little Flame* kislemez összes példánya elkelt. A 2007-es Liverpool Music Week (LMW) fesztivál idejére (2007. november 29. – december 9.) az LMW logót is itt jelenítették meg (a fesztivál kérésére – a szervezők azonban nem tették kötelezővé a gesztust), hirdetve, hogy a zenekar fellép a fesztiválon. A logó feltüntetése az adott liverpooli eseményhez köti a zenekart, kialakítva egy kapcsolódási pontot a többi zenekarral, akik szintén felléptek a fesztiválon, és akik saját MySpace-adatlapjaikon szintén feltüntették a logót. A logo tehát értelmezhető egy Liverpoolhoz kötődő specifikus közösséghez vagy színtérhez való tar-

[11] E-mailen keresztüli személyes kommunikáció, 2007. november 23.

tozás vizuális szimbólumaként. Végül, szintén e szekción belül találunk egy, az Elle s'appelle zenéjére vonatkozó pozitív kritikából vett idézetet, amely ismét promóciós funkciót tölt be, amellett, hogy jelzi, a zenekart a zenei sajtó is figyelemmel kíséri.

4.2. Önprezentáció

A profilok nyilvános megjelenítésének egyik fő funkciója és célja az önprezentáció, amely egyúttal a zenekar és közönsége közötti kommunikáció kulcsfontosságú eleme – függetlenül attól, hogy közönség alatt éppen rajongók csoportját, más zenekarok tagjait, menedzsereket, kritikusokat vagy lemezkiadók képviselőit értjük. Érdemes tehát megvizsgálni, az Elle s'appelle milyen módokon használja MySpace-es adatlapját a zenekar közönség felé történő prezentációjára; más szóval, hogyan épít ki egy kontextust zenéjük recepciója számára.

„A zenekarról" szekcióban találunk egy rövid magyarázatot a zenekarnevet illetően: „Elle s'appelle is GCSE French for »She is called«", azaz „az elle s'appelle érettségiszintű francia megfelelője »az ő neve« kifejezésnek". E rövid mondat túl sokat nem árul el a név eredetét illetően, ám az önprezentáció egy elemeként értelmezhető: játékos hozzáállásra utal. A játékosság és a gyerekekhez kapcsolódó képi világ domináns elemei az adatlapnak – példa erre a lap tetején feltűnően megjelenített „Hiperaktív gyermekmondókák" mottó, ahol a „hiperaktív" és a „gyermekmondókák" egyaránt gyerekekre és a játék tevékenységére utalnak. A „hatások" szekció olyan neveket sorol, mint Hans Christian Andersen, Roald Dahl, a Grimm testvérek, Hayao Miyazaki vagy Tim Burton – akik egytől egyig gyerekirodalommal vagy animációs filmekkel, mesevilággal hozhatók összefüggésbe. A látványt tekintve a virágmintás, hálószoba-tapétát idéző rózsaszín és barna háttér szintén gyerekkorhoz kapcsolódó asszociációkat hív elő – egyfajta túlhangsúlyozott, tehát ironikusan nosztalgikus intimitást idéz.

E verbális és vizuális képi világ szerepet játszik a zenéhez tartozó kontextus megteremtésében, amelynek legfőbb jegyei szintén leírhatók a gyerekszerű játékossággal és egyszerűséggel. A kérdés-felelet szerkezetű vokálok, amelyek komplementer dallamvonalai változatos módokon keverednek vagy távolodnak egymástól, szintén játékosságra utalnak, amellett, hogy a gyerekdalok szerkezetét idézik. A rendkívül precíz, hangsúlyos váltások, illetve a dob-basszusgitár-billentyű felállásból adódó csupasz hangszerelés egyszerű, tiszta hangzást biztosít; a gitár hiánya feltűnő – az Elle s'appelle-ről szóló beszámolók gyakran meg is említik –, azonban a dob-basszus-billentyű elrendezés a zenéjük meghatározó jellegzetessége. A fő hangsúly egyértelműen a dallamra és a harmóniára helyeződik; karakterisztikus és erőteljes dallamaiknak köszönhetően a dalok egyszerűen megjegyezhetőek, tehát a zenekarral könnyen együtténekelhetőek, ahogyan azt a közönség aktív részvétele a koncertek alkalmával bizo-

nyítja is. (Az adatlap „zenekarról" szóló szekciójához egy nemrégiben hozzáadott idézet a következőképpen szól: „Egy barátom szavaival élve »olyan, mintha csak kiszedtek volna egy dallamot a fejemből és elkezdték volna játszani«.")

Egy további kapcsolódó példa a kislemez bevezető leírása a lemezkiadó weboldalán (Moshimoshimusic.com): „Élt egyszer egy kisfiú, akit figyelmeztettek, hogy ne játsszon a tűzzel. Őt azonban lenyűgözte a tűz, és nem tudott ellenállni…" – ami ismét a gyerekekre (is) jellemző játékosságra és kísérletezésre utal. A „Little Flame"-hez tartozó videoklipben szerepel egy Nintendo gameboy (amelyen egyrészt a zenekartagok játszanak, másrészt a zenekartagok is szereplőkként tűnnek fel a játék képernyőjén), továbbá a zenekartagok színes cukorkákat, gombokat, zsírkrétákat és gyertyákat rendeznek a gameboy képernyőjével analóg mintákba. A kislemez borítója a videóból ismerős motívumokat idéz: gombokat és egy esernyővel álló lányt; ez a kép szerepel a zenekart hirdető pólókon és táskákon is.

Fellépések alkalmával a zenekar női tagja feltűnő, színes egybeszabott ruhákat visel, amiről rendszeresen szó esik interjúk alkalmával is. Az egyik ilyen – a BBC Radio1[12] által készített – interjú során a műsorvezető megkérdezte tőle, honnan szerzi ezt a sok ruhát, hiszen úgy tűnik, minden egyes fellépés alkalmával újat visel; a billentyűs-énekesnő válaszában elmondta, hogy vagy régiségboltokban vásárolja, vagy pedig egyik nagynénje varrja őket. Az ehhez hasonló megjegyzések erősítik a nosztalgiával (antik tárgyak) és a családi intimitással (nagynéni) való asszociációkat. A fent soroltakkal együtt hozzájárulnak egy egyedi zenekarra vonatkozó, egyszerűen beazonosítható identitás – „márka" – megalkotásához. Ahogyan a példák mutatják, a MySpace által adott lehetőségek az Elle s'appelle számára mindenféleképpen fontos szerepet játszanak e folyamatban.

4.3. Interakció

Az online interakció és diskurzív cselekvés vizsgálata informatív arra vonatkozóan, hogy kik a megfigyelt online terek aktív résztvevői, milyen módokon vesznek részt, és a részvétel mögött álló motivációkra vonatkozóan is tehetünk megállapításokat. Megfigyelhetjük a zenére vonatkozó értékeléseket és értékítéleteket, a kifejezett kötődéseket, továbbá az offline terekre, eseményekre és kapcsolatokra való utalások bizonyítékait is kereshetjük. A MySpace közvetlenül a profil főoldalán jeleníti meg a felhasználói kommentárokat, emellett az egyes blogbejegyzésekhez és a feltöltött képekhez, videókhoz közvetlenül is lehet megjegyzést fűzni. E kommentárok tartalmának adott időpillanatokban való megfigyelése sokat elárul a zenekart övező interakcióról a fenti szempontok mentén. Itt érdemes megjegyezni, hogy a kommentár szekciónak értelem-

[12] BBC Radio1, 2007. december 3.

szerűen mindig csak egy időbeli pillanatképét látjuk, hiszen folyamatosan jelenhetnek meg új bejegyzések – és meg is jelennek, az Elle s'appelle profilján napi rendszerességgel.

A témákat és tartalmat illetően a kommentárok egy adott időpontban (2007. október 6-án) a következő kategóriákba voltak sorolhatók:

- a videóra vonatkozó dicséret (amely akkor új volt, tehát aktuális beszédtémát jelentett);
- koncertekhez kapcsolódó üzenet: dicséretek vagy a koncerten való megjelenés szándékát bejelentő üzenetek;
- promóció: más zenekarok koncerteket hirdető virtuális poszterei – ezek gyakran, de nem kizárólag olyan zenekarok, amelyekkel az Elle s'appelle szorosabb kapcsolatban áll;
- információ kérése (például fellépésekkel kapcsolatosan);
- „thanks for the add", a magyar profilokon „köszönöm az addot" üzenet: a MySpace-en széles körben használatos kommunikatív gesztus a virtuális barátság elismeréseként, tehát a MySpace kontextusában társalgási normának tekinthető; végül
- általános csevegés: leginkább offline is létező baráti kapcsolatok esetén jellemző (például baráti üdvözlés; egy közös bulira való utalás).

Az olyan beszédaktusok, mint a fenti „köszönöm az addot", vagy például a bocsánatkérés egy kommentárra való elmaradt válasz miatt, a számítógépes kommunikációra, vagy akár a MySpace-re, illetve általában véve a közösségi oldalakra jellemző társalgási konvenciókra utalnak. A kommentárok változó gyakorisága jelzi, hogy az online interakció rendszerint élő események (azaz koncertek) és más olyan offline vagy online események köré koncentrálódik, mint például a kislemez megjelenése, a videoklip nyilvánosságra hozatala, vagy egy új dal megjelenése a weboldalon. Az online kommunikáció tehát jelentős mértékben offline események köré szerveződik. Ez a folyamat azonban az ellenkező irányba is működik: láthattuk, hogy a zenekar alakulása és első fellépéstől számítható elindulása a leendő zenekartagok közötti, majd a Barfly nevű klubbal való online kapcsolatokon keresztül jött létre.

A *metakommentár* a kommunikáció egy sajátos, magára a kommunikáció folyamatára vonatkozó módja, beleértve a csatornára és a résztvevőkre vonatkozó megnyilvánulásokat. A következő, az Elle s'appelle MySpace blogjáról vett idézet erre példa:

„Íme egy új weblog-bejegyzés:

Észrevettem, hogy a blogunkat elég sokan látogatják, de mi mohók vagyunk és még többet szeretnénk. Itt van tehát néhány dolog, ami történt velünk, olvassátok szeretettel:"

(www.myspace.com/ellesappelleband; 2007. július 31.)

Egy ilyen bevezetés funkciója a közönség megszólítása, az olvasók részvételének elismerése, egyúttal a népszerűség jelzése, végül a közönség felé való kommunikáció szándékának jelzése.

A zenekar rendelkezik egy második, a MySpace-esnél későbbi időpontban kialakított adatlappal a Facebook.com portálon. A Facebook egy szintén rendkívül népszerű közösségi oldal, amely struktúráját tekintve eredetileg egyéni felhasználókra tervezett, de (érdeklődésen alapuló, rajongói stb.) csoportokat, (lokalitáson vagy intézményeken alapuló) hálózatokat és (társadalmi, politikai, sok esetben ironikus vagy humoros) indítványokat is magában foglal. Egyre elterjedtebben használják zenekarok is a MySpace-hez hasonló módon, és ezzel összefüggésben egyre több zenéhez, illetve rajongókhoz és előadókhoz kapcsolódó alkalmazás érhető el a weboldalon. Az Elle s'appelle közelmúltban végrehajtott „költözése" az általánosabb „csoport" profilról a specifikusabb „zenekar" profilra ezt a trendet illusztrálja.[13] A zenekar eredeti Facebook oldalán egy fórum is szerepelt, amelynek funkciója hasonló a MySpace kommentár szekciójához, ám a fórumformátum a számítógépes kommunikáció történetén belül „hagyományosabb" formának tekinthető.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a MySpace specifikusabban zenekaradatlapokra alakított közösségi oldal (eredetileg nem volt ez kimondott funkciója, ám a zenészek, zenekarok rövid időn belül felkapták az oldalt, és mai népszerűségét a MySpace pont ennek köszönheti[14]). Ettől függetlenül egyéb portálok, így a Facebook is, fokozatosan egyre inkább terévé válnak a zene terjesztésének, továbbá a rajongók és előadók közötti interakciónak. Jó példája ez a technológia olyan célokra való felhasználóalapú adaptációjának, amelyek nem feltétlenül egyeznek meg a strukturális tervezés mögött álló eredeti célokkal – amiből viszont az is következik, hogy az online terek elemzése során nem elegendő a weboldalak által nyújtott lehetőségeket, szolgáltatásokat tanulmányozni: azt is vizsgálnunk kell, hogyan alkalmazzák ezeket a felhasználók a gyakorlatban.

4.4. A tér és az online kontextus

Az internet és kibertér kulturális és társadalmi jelenségként való tanulmányozása és konceptualizálása jelentős részben a *tér* és *hely* fogalmai mentén történt. Számos kutató próbálta értelmezni a „valós" és „virtuális" terek közötti kü-

[13] Egy ehhez kapcsolódó idézet a zenekar facebookos körleveléből, amely az eredeti csoport tagjainak szólt: „Ez a csoport el fog tűnni […] a kibertér szakadékába, és soha többé nem kerül elő. Kezdett zavaróvá válni, hogy van egy csoport ÉS egy hivatalos oldal is, tehát innentől kezdve az Elle s'appelle facebookos történései mind a hivatalos oldalon mennek végbe, amelyet itt találtok: *http://www.facebook.com/pages/Elle-sappelle/8117317283*." (Facebook kör-e-mail, 2008. március 21.)

[14] A MySpace, valamint egyéb közösségi oldalak történetéről áttekintést ad danah m. boyd és N. B. Ellison (2007).

lönbségeket és hasonlóságokat, illetve reflektálni a tér, hely, lokalitás és közösség fogalmainak az internet kontextusára való vonatkoztathatóságára (lásd például: Castells 1996; Rheingold 1998; Wellman 1999). Az internet, mint médium vagy kommunikációs csatorna funkcióit és szerepeit a lokális és globális konceptuális keretei között értelmezik és vitatják a mai napig; globalizációs, illetve „reterritorializációs" (Morley 2001: 425) folyamatokra való utalásokkal. A globalizációs folyamatot hangsúlyozó perspektíva rámutat, hogy a lokális kultúrákat és társadalmi mintázatokat folyamatosan alakítják globális folyamatok és meglévő globálisan elérhető minták – beleértve a médiát és a globális kiterjedtséggel rendelkező zeneipart. Másrészről a lokalitások, azaz a specifikus helyi, illetve regionális társadalmi és kulturális sajátosságok maguk is teret nyernek a globális szintű reprezentációhoz, ami egyértelműen mutatja, hogy a folyamat korántsem egyirányú (lásd például: Connell és Gibson 2003).

Korábban lényeges számú teoretikus emlegette „a tér halálát" a közvetített, és főként a számítógép által közvetített világban: Harvey például a tömegmédiumok egy jelentős hatását az „idő és tér sűrűsödéseként" írja le; azaz, a technológiának köszönhetően az idő megrövidül, a tér összezsugorodik (Harvey 1989, idézi Waters 1995: 54–55). A tér sűrűsödése a média nemzetközivé válásával van összefüggésben: ennek eredményeképpen a lokalitások jelentősége csökken, miközben globalizációs folyamatoknak lehetünk tanúi. E nézőpont szerint az elektronikus médiának köszönhetően gyakorlatilag nincs többé „hely": nincs többé különbség az „itt" és „most", az „élő" és „közvetített", a „nyilvános" és „magánjellegű" között; a kiscsoportok egyetlen közös szférába integrálódnak (Meyrowitz 1999: 100).

A virtuális etnográfiát tárgyaló tanulmányában Hine (2000) reflektál Castells az „áramlatok tere" és az „időbeli kollázs" kifejezésekkel jelzett gondolataira (Castells 1996). Castells helyek vagy helyszínek helyett áramlatokról – emberek, információ, pénz áramlásáról – beszél; a számítógépes kommunikáció világán belül továbbá a hangsúly inkább a kapcsolódási pontokra, és nem a helyszínekre helyeződik (Hine 2000: 84). Hine szerint ugyanakkor „az efféle vélekedés [a teret és időt túlhaladó interakciós formák társadalmi következményekre való kivetítése] nagy része az internet lehetőségeiről szóló feltételezéseken alapul, az internetes interakció idővel és térrel való jelenlegi kapcsolatának megfigyelésen alapuló értelmezése nélkül" (Hine 2000: 84). Hine állításának figyelembevételével a következőkben a tér és hely fogalmainak percepcióit, értelmezéseit és konstrukcióit vizsgálom esettanulmányom specifikus kontextusában.

4.4.1. A MySpace-barátok kapcsolathálója, mint egyéni és csoportos terek hálózata

A *MySpace* (szó szerint: „az én terem") terminus magának a térnek az egyéniesítésére vonatkozik önmagunk interneten keresztüli megjelenítése által; ezek a strukturális értelemben véve egyéni terek azonban valójában igen sokszor több egyént bevonó és reprezentáló csoportos terek. A zenekarok adatlapjai kapcsolódó webcímeken (URL) keresztül allokált virtuális terek, amelyek zenészek

adott csoportjának, a zenének, rajongóknak, barátoknak és ismerősöknek szóló terekként működnek. Ezek a strukturálisan elkülönített terek azonban egymással egy hiperlink-hálózatban, illetve az azonos fő portálról való leágazáson keresztül összekapcsolódnak. Az esettanulmányom bemutatásának első részében a MySpace domain többi részétől *www.myspace.com/ellesappelleband* URL-lel elkülönített, és e címmel meghatározható csoportos tér leírását adtam; a következőkben bemutatom néhány példáját annak, hogy hogyan kapcsolódik és ágyazódik bele ez a meghatározott tér a körülvevő online és offline terekbe.

Vizsgáltam a valós földrajzi terekhez és városi helyszínekhez – ez leginkább a koncerthelyszíneket jelenti – való kapcsolódásra vonatkozó utalásokat. A városi koncerthelyszínekre, klubokra való gyakori utalás a zenekart övező diskurzusban egy Liverpoolhoz kapcsolódó színtér képzetén nyugszik, és egyúttal hozzájárul ennek kialakításához – némileg hasonlóan Straw példájához, amelyben a Toronto szórakozóhelyeivel kapcsolatos, 20. század közepén íródott sajtóbeli beszámolók járultak hozzá egy színtér széles körben elterjedt képzetéhez (Straw 2001). A lokalitásra való utalások alatt érthetjük a magára Liverpoolra vonatkozó utalásokat is: ezek vonatkozhatnak a város egy összetett és koherens képzetére a hozzá társított szociális, gazdasági és kulturális jellegzetességekkel és hagyományokkal, vagy vonatkozhatnak specifikus helyi elemekre. A következő, az Elle s'appelle MySpace-es blogjáról származó részlet egyéb liverpooli zenekarok adatlapjaira való hivatkozásokat tartalmaz, ezzel egyidejűleg az Elle s'appelle utal a megnevezett zenekarok – és helyi mivoltuk – jelentőségére a saját zenei pályafutásuk tekintetében:

> „Gig-ográfiánk (a kifejezést a *Puzzle*-től loptuk), vagyis koncert-történetünk immáron két számjegyű, és rendkívül boldogok vagyunk a színpadon. A közelmúltban felléptünk a *goFASTER*>>-rel, a 28 Costumes-zal, a *Hot Club de Paris*-val és a *Wave Machines*-zel. Mindannyian liverpooliak, és mi mindannyiukért odáig vagyunk. Túlzás nélkül állítható, hogy kibaszott jól érezzük magunkat."
>
> (www.myspace.com/ellesappelleband; 2007. július 31.)

A térképezésről mind metaforikus értelemben – mint kapcsolódások és linkek feltárása –, mind konkrétabb értelemben analitikus módszerként már bebizonyosodott, hogy hatékony eszköz a kibertér kontextusában értendő térbeliségről való gondolkodásban. Hine szerint „a térképezés, az archiváló technológiák és a hiperhivatkozás-elemzés a társas szituációk vizualizációjának és feltárásának új eszköze. Az online tevékenységek megszámlálhatatlan nyomot hagynak, amelyek az újonnan megjelenő társadalmi struktúrákat és kapcsolatokat kutatók számára értékes források" (Hine 2005: 111–112).

A 1. ábra olyan kapcsolatháló-térképet mutat, amely az Elle s'appelle „top" barátain és a blogon belül található linkeken alapul. Az adatlapok, illetve weboldalak közötti kapcsolatok irányát (egy- vagy kétirányú) a térképen nyilak

jelzik. Az Elle s'appelle értelemszerűen középponti helyzetben van, mivel az ő adatlapjukon szereplő linkeket követtem nyomon; a térképen azonban az is egyértelműen látszik, hogy a Hot Club de Paris és a GoFaster>> zenekarok szintén fontos csomópontok a hálózatban. Míg a térkép csupán egy olyan lehetséges hálózat reprezentációja, amelynek az Elle s'appelle része lehet, jól jelzi azon entitások típusát, amelyek online reprezentálják magukat és kapcsolatokat alkotnak: azaz zenekarok és előadók, lemezboltok, rádiócsatornák, egy lemezkiadó, egy koncertmenedzser, egy online magazin és egy fesztivál; ezek közül a zenekari adatlapok dominálnak, mint leggyakrabban és leginkább szembetűnően hivatkozott linkek.

A második térkép (2. ábra) a csomópontok földrajzi elhelyezkedését mutatja; a zenekarok esetében ez az adatlapon a „névjegykártya" szekcióban feltüntetett helyszín.[15] Liverpool városa egyértelműen dominál; London a rádiócsatornák és a lemezkiadó révén szerepel; a harmadik domináns helyszín Manchester, amely földrajzi értelemben Liverpoolhoz közeli. Ez arra utal, hogy pályafutásának e szakaszában a zenekar által online megjelenített kapcsolatok főként földrajzi értelemben véve lokális jellegűek; más szóval bizonyos mértékű korrelációt találunk az online és offline távolságok (és közelségek – proximitások) között.

Összefoglalva, a hiperhivatkozások terek egy hálózatát alakítják ki, amely hálózat jelzi az egyes zenekarok, valamint a színtér olyan további elemei és résztvevői közötti kapcsolatokat, mint a (független) lemezkiadók, helyi vagy országos rádiócsatornák, zenei témájú híroldalak vagy magazinok. A bemutatott kapcsolatháló-térkép csupán a MySpace-barátok közötti kapcsolatot, valamint a blogbejegyzésekben szereplő linkeket mutatja, ám e hálózatnak ugyanígy része például mindaz a kollektív weboldal, internetes csoport, adatlap, lista, amelyhez a zenekar csatlakozik. Mivel bizonyos entitások, mint például a koncerthelyszínek, lemezkiadók vagy lemezboltok offline is léteznek, ám ezzel egyidejűleg online is jelen vannak – példa erre a felvételek egyidejű online és offline árusítása –, azonos entitások közötti kapcsolatok gyakran online és offline is léteznek és működnek. Ebből következtetve megkockáztatom, hogy érdemes a kapcsolathálót magát térként értelmezni, amely magában foglalja és összeköti a virtuálisan felépített és a lokálisan létező tereket. Ez a hálózat integrál egyéneket, zenekarokat, eseményeket, offline helyszíneket, például klubokat; magában foglal továbbá csoportokat, illetve alhálózatokat, és mindez a vizuális reprezentációkon, hiperhivatkozásokon, a szövegekben előforduló utalásokon, végül a résztvevők közötti offline alapú kötődéseken – mint például bizonyos koncerthelyszín és az ott gyakran fellépő zenekarok közötti kapcsolaton – keresztül látható és nyomon követhető.

[15] A rádiócsatornák, -programok esetében a stúdió helyszínét tüntettem fel, mivel a zenekarnak Liverpoolból Londonba kellett utaznia annak érdekében, hogy részt vegyen ezeken a programokon; a közönség azonban – legalábbis potenciálisan – országos vagy akár nemzetközi.

4.5. Az idő és az online kontextus

Az időbeli aspektushoz kapcsolódóan, pontosabban az „időbeli kollázs" gondolatának kritikájaként Hine a következőt fogalmazza meg: „ahelyett, hogy időben szabadon lebegnének, épp ellenkezőleg, a weboldalak folyamatosan létrehozzák[16] az időt" (Hine 2000: 100). A következőkben megpróbálom az offline kontextus viszonylatában bemutatni azokat a sajátosságokat, amelyeken keresztül az idő online kontextusban észlelt, illetve észlelhető és megjelenített.

Az időbeli (ön-)pozicionálás egyik lényeges referenciapontja az online tartózkodás állapota – ami a zenekarok és egyének esetében egyaránt vonatkozik a regisztrációra (azaz: rendelkezik-e az illető MySpace-es tagsággal és adatlappal), illetve a pillanatnyi online tartózkodás állapotára, amikor az illető éppen böngészi a MySpace vagy Facebook oldalait. Az online jelenlétre vonatkozó információ az elérhetőséget, az interakció lehetőségét jelenti. Emellett az olyan időpontjelzők, mint az utolsó bejelentkezés dátuma, a hírek vagy blogbejegyzések dátumai vagy a kommentárok időpontjai a naprakészség, eseménnyel teliség, illetve figyelem indikátoraiként működnek.

A zenekar online jelenlétének időbeli strukturálódásában fontos elem az *esemény*. Az Elle s'appelle esetében egy ilyen esemény a kislemez megjelenése (2007. november 19.). Az esemény offline részéhez egyrészt egy külön a megjelenést ünneplő fellépés tartozik – a Korova nevű klubban 2007. november 5-én (a lemez megjelenését eredetileg korábbi időpontra tervezték, ezért van eltérés a valódi megjelenés és a fellépés között), másrészt a lemez polcokra kerülése az egész országban – a lemezt áruló zeneboltok listája felkerült a MySpace-re és a Moshi Moshi nevű lemezkiadó weboldalára egyaránt. A megjelenést ünneplő fellépést egy olyan klubban tartották, amely központi szerepet játszik az Elle s'appelle-hez, valamint olyan zenekarokhoz kapcsolódó helyi színtéren belül, amelyek gyakran lépnek fel együtt, mint például az Indica Ritual és a 28 Costumes; a helyi indie rock közönsége körében ez az egyik legnépszerűbb klub, és fontos koncerthelyszín az amatőr zenekarok számára. A klub szándékosan alakított ki egy hangsúlyozottan „trendi" képet magáról, amely egyértelműen megfelel az indie esztétikának[17] – ez vizuálisan, a hely belső berendezése által ugyanúgy megnyilvánul, mint például a klub saját DIY-stílusú[18] magazinjának *(The Korovian)* esztétikájában. Az eseményt a Liverpoolban jól ismert „Meshuggy" néven futó koncertmenedzser szervezte, akinek online jelenléte, valamint liverpooli koncerthelyszínekhez és (nem kizárólag liverpooli) zenekarokhoz kötődő promóciós és kapcsolatépítő tevékenysége nagy jelentőségű. Az Elle s'appelle fellépését két másik fellépés előzte meg: egy énekes-dalszerző egyszemélyes

[16] Az eredeti szövegben a „perform" ige szerepel.

[17] A brit „indie" esztétika és rituálé részletes leírását és elemzését adja Fonarow (2006).

[18] „Do It Yourself", azaz „csináld magad".

fellépése és a sunderlandi This Ain't Vegas nevű indie rock formáció. Az este folyamán árusítottak az Elle s'appelle-t hirdető pólókat; a lemez maga viszont természetesen még nem volt kapható, mivel csak két héttel később jelent meg. Az eseményen sokan megjelentek, különösen az Elle s'appelle fellépésén; a viszonylag kisméretű alagsori terem olyannyira megtelt, hogy csak az első sorokban álló emberek láttak rendesen (néhányan ennek következtében úgy döntöttek, inkább a terem hátsó részében lévő kivetítőn követik az eseményeket).

Az online megjelenés magában foglalta a számok letölthető felvételekként való elérhetővé tételét a Moshi Moshi által; az Elle s'appelle részéről egy kapcsolódó blogbejegyzést és további utalásokat a lemezre az adatlap főoldalán; e-mail értesítéseket a Facebook-csoport tagjainak; továbbá kritikákat olyan zenei weboldalakon (úgynevezett „webzine"-eken), mint a *This Is Fake DIY*, amelyhez link vezet a zenekar MySpace-es és facebookos adatlapjáról. A következő idézet a *This Is Fake DIY* kritikájából származik:

> Az Elle's appelle-nek van valami varázsa. Ez persze sok új zenekarra igaz, de ezek a srácok egy rakással rendelkeznek vele. Akkora rakással, mint a homokvár, amit lapáttal építenek a tengerparton – csillogó-villogó óceáni gyönyörűségek egész kastélya […] Egészen világos, hogy míg Liverpool felhozatala lenyűgöző zenekarokból jelenleg eleve jóval több a saját arányos részénél, van kettő vagy három, amely úgy tűnik, visszahozza a jókedvet a Kultúra Fővárosába. Az Elle s'appelle könnyen állhat az élen; 2008 lélegzetvisszafojtva várakozik.
>
> („Elle s'appelle – Little Flame." *This Is Fake DIY*[19])

A lemezmegjelenéshez kapcsolódó weben keresztül (vissza-)hallgatható rádióbejátszások és élő szereplések hivatkozások formájában szintén megtalálhatók a blogon, a Facebook kör-e-mailekben és MySpace üzenetekben, valamint a kapcsolódó oldalakhoz (pl. BBC Radio2, BBC Radio Merseyside) vezető linkek formájában. Végül, az eseményt a MySpace profil főoldalán található kommentárokban, valamint a kapcsolódó blogbejegyzések alatt is megemlítik, -vitatják és értékelik a zenekar barátai és rajongói.

Az eseményt időben a megelőző és követő események is meghatározzák, és ez diskurzíve nyomon követhető a blogbejegyzések, hírek és kommentárok témáin keresztül. A fent tárgyalt esetben megelőző eseménynek a „Little Flame" videoklipjének online nyilvánosságra hozatalát vehetjük; a közvetlen követő esemény a hír, hogy az összes kislemez elkelt – amit a zenekar azonnal fel is tüntetett a MySpace profilon.

[19] „Elle s'appelle – Little Flame." Elérhető: http://www.thisisfakediy.co.uk/articles/7810/Elle-sappelle---Little-Flame.html (2007. december. 6.)

5. Konklúziók

A fentiekből egyértelműen kiderül, hogy tér és idő aspektusai nélkülözhetetlen fontosságú fogalmak egy színtér elemzésénél; az esettanulmány tárgyalása során találkoztunk egyéni és kollektív terekkel, megfigyeltük az online és offline, a földrajzi értelemben vett lokális, valamint az ettől elkülöníthető kulturális tér közötti interakciót. A konkrét példák tanulmányozása segít bennünket abban, hogy az internethez kapcsolódó, tér és idő hiányát hangsúlyozó radikális értelmezésekhez kritikusan viszonyuljunk. Az alkalmazott módszerek a kapcsolatháló, illetve hálózat (network) fogalmával együtt értelmezve hasznosnak bizonyultak, amely utóbbi egyszerre szolgál metaforaként, reprezentációs modellként és interpretációs eszközként; úgy tűnik, a fogalomnak kulcsfontosságú szerepe van a színterek online és offline konstrukciója közötti összefüggés tárgyalásában. Kutatásom eredményei szerint a színtér résztvevői Liverpool városával való kapcsolatukat az interneten főként bizonyos lokális alapú, de online is jelen lévő intézményekhez, koncerthelyszínekhez vagy csoportokhoz vezető linkeken keresztül jelzik és tartják fenn; emellett a városra, az ezen belüli helyszínekre, személyekre és eseményekre való utalások gyakoriak az online interakcióban.

Az interakciók, ahogyan láthattuk, lényeges arányban offline események, főként koncertek mentén zajlanak, ebből ismét arra következtethetünk, hogy nem lehetséges az online és az offline zenei színtér szétválasztása és különálló tanulmányozása. Az általam vizsgált esetben a leggyakoribb diskurzustípus a baráti hangvételű, informális, bennfentes rajongó és zenész közötti párbeszéd, ahol nem jellemző a távolság létrehozása vagy fenntartása; az interakció célját tekintve leginkább jellemző a dicséret és ennek elismerése, illetve információ kérése és az erre adott válasz. A zenészek egymás adatlapjain való kölcsönös jelenléte, különös tekintettel a jellemzően pozitív kommentárra, megerősíti a lokális kötődéseken alapuló „összetartozást", amelybe beletartozik a földrajzi közelség, a közös műfajok, az azonos közönség, és hogy karrierjük hasonló szakaszában járnak. A megegyező referenciapontok, a közös zsargon használata, valamint a megnyilvánulások tartalmi hasonlósága révén a megszólalók egyazon esemény, azaz közös szociokulturális tér résztvevőiként jelenítik meg önmagukat.

Hivatkozások

Anderson, B. R. O'G. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Anderton, C. (2006) Beating the Bootleggers: Fan Creativity, 'Lossless' Audio Trading, and Commercial Opportunities. In M. D. Ayers, szerk. *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 161–184.

Ayers, M. D. szerk. (2006) *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing.

Beaulieu, A. (2005) Sociable Hyperlinks: An Ethnographic Approach to Connectivity. In C. Hine, szerk. *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg, 183–197.

Bennett, A. (2000) *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. New York: Palgrave.

Bennett, A. (2004) New Tales from Canterbury: The Making of a Virtual Scene. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 205–220.

Bennett, A. és R. A. Peterson szerk. (2004) *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Boyd, D. M. és N. B. Ellison (2007) Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication,* 13(1): 11. Elérhető: http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html (Hozzáférés 2009. november 14.)

Castells, M. (1996) *The Rise of the Network Society, Vol. I: The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford: Blackwell.

Cavicchi, D. (1998) *Tramps Like Us: Music & Meaning among Springsteen Fans*. Oxford: Oxford University Press.

Cohen, S. (1991) *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

Connell, J. és C. Gibson (2003) *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.

Dodge, M. (2000) *Mapping Cyberspace*. London: Routledge.

Dodge, M. (2005) The Role of Maps in Virtual Research Methods. In C. Hine, szerk. *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg, 113–127.

Elle s'appelle (2007) *Little Flame* [single]. London: Moshi Moshi Records.

Finnegan, R. (1989) *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fonarow, W. (2006) *Empire of Dirt: The Aesthetic and Rituals of British Indie Music*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.

Giesler, M. (2006) Cybernetic Gift Giving and Social Drama: A Netnography of the Napster File-Sharing Community. In M. D. Ayers, szerk. *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 21–55.

Hammersley, M. és P. Atkinson (1995) *Ethnography: Principles in Practice*. London: Routledge.

Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.

Hine, C. (2000) *Virtual Ethnography*. London: Sage.

Hine, C. szerk. (2005) *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg.

Kivits, J. (2005) Online Interviewing and the Research Relationship. In C. Hine, szerk. *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg, 35–50.

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, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 187–204.

Meyrowitz, J. (1999) No sense of place: The impact of electronic media on social behavior. In H. Mackay és T. O'Sullivan, szerk. *The Media Reader: Continuity and Transformation*. London: Sage, 99–120.

Morley, David (2001) Belongings: Place, space and identity in a mediated world. In *European Journal of Cultural Studies*, 4: 425–448.

O'Reilly, D. és K. Doherty (2006) Music B(r)ands Online and Constructing Community: The Case of New Model Army. In M. D. Ayers, szerk. *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 137–159.

Orgad, S. (2005) From Online to Offline and Back: Moving from Online to Offline Relationships with Research Informants. In C. Hine, szerk. *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg, 51–66.

Park, H. W. és M. Thelwall (2005) The Network Approach to Web Hyperlink Research and its Utility for Science Communication. In C. Hine, szerk. *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*. Oxford: Berg, 171–181.

Pinard, A. és S. Jacobs (2006) Building a Virtual Diaspora: Hip-Hop in Cyberspace. In M. D. Ayers, szerk. *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 83–105.

Rheingold, H. (1998) *The Virtual Community*. Elérhető: http://www.rheingold.com/vc/book (Hozzáférés 2009. november 14.)

Silverman, D. (1993) *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: Sage.

Straw, W. (1991) Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3): 361–375.

Straw, W. (2001) Scenes and Sensibilities. *Public*, 22/23: 245–257.

Thornton, S. (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Waters, M. (1995) *Globalization*. London: Routledge.

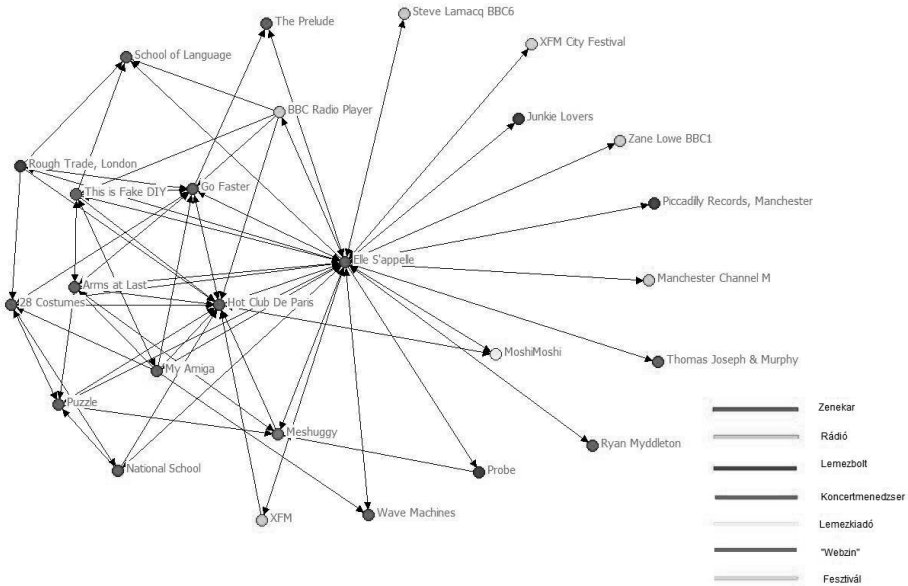
Wellman, B. (1999) *Networks in the Global Village*. Boulder: Westview Press.

Whelan, A. (2006) Do U Produce?: Subcultural Capital and Amateur Musicianship on Peer-to-Peer Networks. In M. D. Ayers, szerk. *Cybersounds. Essays on Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 57–81.

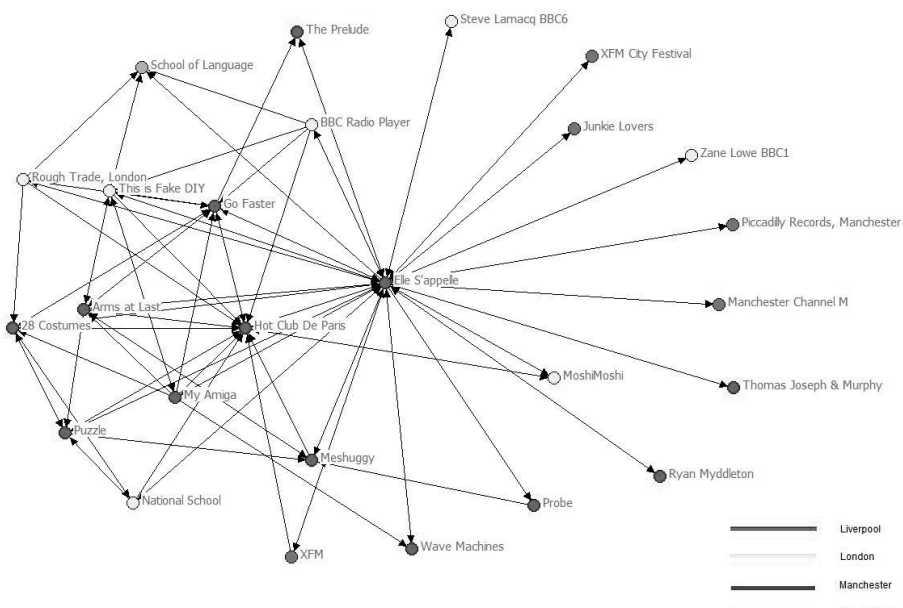
Hivatkozott weboldalak

BBC Radio2	www.bbc.co.uk/radio2
BBC Radio Merseyside	www.bbc.co.uk/liverpool/local_radio/index.shtml
Facebook	www.facebook.com
Facebook – Elle s'appelle	www.liv.facebook.com/group.php?gid=6930702018
Moshi Moshi	www.moshimoshimusic.com
MySpace	www.myspace.com
MySpace – Elle s'appelle	www.myspace.com/ellesappelleband
This Is Fake DIY	www.thisisfakediy.co.uk

Függelék



1. ábra. Az Elle s'appelle's baráti kapcsolathálója I. (2007. október)



2. ábra. Az Elle s'appelle baráti kapcsolathálója II. (2007. október)

Gelegonya Edina

Ez nem az a tizenöt perc

Önreprezentáció a YouTube-on, illetve az ehhez kötődő népszerűség működési mechanizmusa és hálózati kontextusa

„Goodbye, Andy!"
(Lou Reed)[1]

1. Bevezetés

A web 2.0-s alkalmazások közelmúltbéli elterjedésével megkérdőjeleződtek adó és vevő rögzített pozíciói, felülíródtak magán és publikus közti merev határok, és bárki számára lehetőség nyílt a médiareprezentációra és az önreklámra a magukat mint kommunikációs struktúrákat kommunikáló zene- és videomegosztó portálokon. Tanulmányom médiaelméleti kiindulópontjául Vilém Flusser téziseinek egy kicsi, mégis jelentős szeletét választottam, amelyeket bár nem árt egészséges fenntartásokkal kezelni, mégis rendkívül hasznosnak bizonyulhatnak a jelenleg körvonalazódó médiahelyzet értelmezéséhez: ebből a szempontból igyekszem bizonyítani, mennyire alkalmatlan a médiareprezentáció és a hírnév között egyenes arányosságot feltételező híres „tizenöt perc hírnév" formula a mai gyakorlat leírására.

Mindezen felvezetés után és alapján térek ki a YouTube-on megszerezhető népszerűség hálózati kontextusára a YouTube Awards-győztes Terra Naomi énekesnő példáján keresztül, és a vele való összevetés célzatával kerül elő az ún. MySpace-bandák jelenségének értelmezése, a kérdést arra kihegyezve: mindez a hálózaton innen vagy túl van? A remixelés mint önmagunk médiareprezentációja gyakorlatának vázolásakor igyekszem néhány kritikai megjegyzést fűzni a fogalmat kidolgozó Lev Manovich tételeihez. Végül a nem központos rizomatikus hálózatként elgondolható internetes videomegosztó oldal, a YouTube új kánonjának dinamikus és öngeneráló jellegét vázolom abból a célból, hogy ismertessem, miben más a YouTube kínálta médiareprezentációs lehetőség, illetve az ezzel megszerezhető népszerűség kontextusa, kommunikációja és definíciója, mint amelyet a hagyományosnak nevezett médiumokból megismerhettünk.

2. Flusser 2.0

A web 2.0-s alkalmazások elterjedése nyomán a világhálón jelenleg végbemenő változások értelmezéséhez mindenképpen relevánsnak tekinthető Vilém Flusser telematikus társadalomról alkotott elmélete – annak ellenére, hogy a

[1] Lou Reed: „Hello It's Me" (*Songs for Drella*, 1990).

filozófus még 1991-ben meghalt, olykor lenyűgözően pontosan látta és láttatta azokat a folyamatokat, amelyek jelenleg zajlanak a médiumok világában. Ennek végiggondolásához szükségesnek tartom röviden áttekinteni Flusser médiaelméletének legfontosabb elemeit.

A cseh származású, németül író teoretikus a médiumok két alaptípusát különböztette meg. A diskurzív és a dialogikus médiumok közötti legfontosabb differencia az, hogy amíg az első esetben a cél a már rendelkezésre álló információk továbbítása a tárhelyekként elgondolható „emlékezetek" egyikéből a másikéba, azaz az adóéból a vevőébe, addig a dialógus célja és szubsztanciája, hogy a benne résztvevők már létező információkat egymás közt kicserélnek, aminek eredményeként új információ, új minőség keletkezik. Ezekből következik, hogy a diskurzusban az adó és a vevő pozíciói rögzítettek, így az információ mindig egy irányban áramlik, ami a növekedésével jár együtt, hiszen az, ami eddig csupán egy helyen létezett, most egy további tárolóba is befészkelte magát, és a diskurzus rendelkezik azzal a „konzervatív" tulajdonsággal, hogy az információt az átadás alatt is megtartja eredeti állapotában.

Ezzel szemben a dialogikus médiumok esetében nincs értelme adóról és vevőről beszélni, hiszen a dialógus lényege a kölcsönösségben, a beérkezett üzenetre adott válaszadásban rejlik. Nagyon fontos azonban, hogy ez a visszacsatolás közvetlen módon, tehát ugyanabban a médiumban valósul meg, hiszen a diskurzív médiumok címzettjei ugyancsak be tudják tölteni a későbbi adó szerepét, ők is tudnak felelős pozícióba[2] kerülni – jóllehet ezt csak egy másik médium révén, azaz közvetetten van módjuk teljesíteni (Flusser 2003).

A diskurzív médiumoknak Flusser szerint számtalan alcsoportja van, ő azonban részletesen csak néggyel foglalkozott, sőt megnevezni is csak ezeket nevezte meg – magam pedig reduktív módon mindössze kettővel, a teátrális és az amfiteátrális modellekkel foglalkozom, mert ezek szolgálnak modellül az ún. hagyományos médiumok leírásához.[3] A teátrális médiumok – például a színház, a mozi vagy egy koncert – esetében a helyzet konkrétságát és egyediségét, a tér- és időkoordinátákat, az adó kitüntetettségét az adó mögött félkörben húzódó fal (a színpad, a mozivászon) definiálja, amely ugyanakkor az adóval szemben helyet foglaló címzetteknek az üzenet vételére vonatkozó felszólítást is tartalmaz. A fal eközben tölcsér módjára határozza meg az üzenet irányát is, és nem engedi, hogy az a feladó háta mögé vándoroljon. Ezeknek a szerkezetnek szerves része, hogy a címzett később továbbadja az információt, amivel teljesül a diskurzív médiumokkal szembeni egyik legfontosabb elvárás, azaz a folyamatos információáramlás kívánalma – ám éppen ennek metódusa

[2] Flusser rajongott az etimológiáért és az ezen alapuló szójátékokért, ami ebben a konkrét esetben magyar nyelvre is átültethető: szerinte a címzett felelőssége (Verantwortung) elsősorban azzal jár, hogy képes felelettel (Antwort) szolgálni a hozzá beérkező üzenetre.

[3] A maradék kettő a piramidális (Pyramidendiskurse) diskurzus, amely például a hadsereg vagy az egyház leírásához szolgálhat alapmodellül, illetve a fatípusú (Baumdiskurse) médium, amely alapján Flusser egyebek között a tudományos élet működését jellemezte (Flusser 2003).

miatt esik csorba a másik legfontosabb követelményen, miszerint a rendelkezésre álló információkat a lehetséges legkisebb sérülés nélkül szükséges továbbítani (Flusser 2003).

Az amfiteátrális médiumok – mint a cirkusz, a nyomtatott sajtó, a rádió, a tévé – esetében a középpontban elhelyezkedő feladónak ugyancsak kitüntetett a szerepe, ám a legfontosabb különbség a teátrális médiumokhoz képest, hogy itt nincs fal (vagy inkább: minden oldalról fal van), ami definiálhatná a helyzetet, ami kiemelné és konkréttá tenné a szituációt, így aztán csak általában vett címzettekről lehet beszélni, akikkel szemben egyetlen elvárás létezik: legyenek minél többen. Szerinte a mindenfelé elszórtan lévő címzettek felelőtlen pozícióban vannak, ezért lehet csak az amfiteátrális séma szerint felépülő médiumokat – tehát például a mozit nem – tömegmédiumnak nevezni. A felelőtlenség mint a tévés és a rádiós praxis elvárása és kísérőjelensége, persze, a mai helyzetben már nem állja meg a helyét, hiszen egy tévécsatorna közönsége már nemcsak „megetetendő emlékezetek" tömege, hanem lehetőségük van a visszacsatolásra, egyebek között SMS-ek, e-mailek formájában – Flusser azonban mindezek megvalósulását már nem érte meg. A teátrális médiumokhoz képest további különbség, hogy az amfiteátrális modellben az adó számára lényegtelen, az átadás után a címzett továbbítja-e más vevőkhöz az üzenetet – az információáramlást itt a szituáció nemkonkrétságának megfelelő „örök adó" biztosítja, így aztán az információhűség követelménye sem sérül (Flusser 2003).

A dialogikus médiumoknak Flusser szerint két alaptípusa létezik: az Artúr király kerekasztalának leírására szolgáló kördialógus, illetve a hálózati dialógus – jelen dolgozat témájához szervesen csupán ez utóbbi kapcsolódik, így a hálózati médium – amelynek szerkezete sok hasonlóságot mutat a Deleuze- és Guattari-féle rizómával – elképzeléséhez a legjobb példát a telefon- és a postahálózat szolgáltatja. Utóbbinak nincs egyetlen központja, ugyanakkor olyan nyílt láncú hálózatként képzelhető el, amelybe bárki bekapcsolódhat, így abban csomóponttá válhat – ezért tekinthető tehát ténylegesen demokratikus módon működőnek. Ebben a szövedékben bárki a hálózat bármely más tagjával kapcsolatba léphet, egymással információt cserélhet, ezáltal újakat szintetizálhat (Flusser 2003).

A telematikus társadalomban az amfiteátrális (illetve a mozi esetében a teátrális) médiumok alapjául szolgáló posztalfabetikus kódok a hálózati médiumok struktúrájával kombinálódnak. Ezeken a kódokon alapulnak a technikai képek mint új szövegtípusok, amelyek teljesen új gondolkodás- és olvasásmódot, új helyesírási szabályok ismeretét követelik meg befogadóiktól, és amelyek jellegzetessége, hogy csupán „látszólagos felületek" (Flusser 1985: 3. fejezet), nincsen külső referenciájuk, így az ezen alapuló telematikus társadalom esetében sem beszélhetünk semmilyen „odakintről", annál inkább egy „magába fordult társadalomról" (Flusser 1985: 15. fejezet). Az emberek automata rendszerek segítségével könnyedén állíthatnak elő technikai képeket, válhatnak ezzel alkotókká – úgy, hogy eközben az alkotás fogalma többé nem implikál semmilyen „magasztos" jelentést. Mivel új információ a már rendelkezésre állók

cseréje során keletkezik, ezért ha megalkotunk valamit, akkor az bárki más soron következő alkotásához létező információként fog rendelkezésre állni. Mivel pedig lehetséges, hogy a hálózati struktúra bármely másik csomópontjával dialógusba kerüljünk, egyrészt az alkotás fogalma telítődik meg új tartalommal, lesz gyakorlata teljesen újszerű, másrészt másokkal technikai képeken keresztül lépünk majd kapcsolatba. Ez lesz a „művészek társadalma" – úgy persze, hogy ezzel szükségszerűen lejár a kultúrhéroszok és alkotó zsenik kora (Flusser 1985: 12. fejezet).

A telematikus társadalomról írottakat természetesen érdemes fenntartásokkal kezelni, hiszen *A technikai képek mindensége felé* olykor sci-fibe illő víziókat vázol, Flusser pedig saját szövegeit is kellő távolsággal kezelte. A filozófus helyenként reflexiókat fűzött gondolatmenetéhez, „utópikus töprengéseknek" szelídítve azt, egyes kijelentései pedig, mint például, hogy a telematikus társadalom „fel fogja szabadítani az emberiséget a »zsenialitásra«" (Flusser 1985: 12, 13. fejezet), ironikus hangvételűek. Ennek ellenére Flussernek az elsősorban a Martin Buber-i dialógusfilozófia[4] alapjaira épülő médiumelméletét rendkívül fontosnak, a világháló vizsgálatához több szempontból nagyon is hasznosíthatónak gondolom. Egyrészt, ha nem feltétlenül a technikai képek univerzuma van is kialakulóban, az mindenképpen jól látszik, hogy az alfabetikus mellett jelenleg egyre nagyobb teret hódítanak a nem alfabetikus kódok, és eddig ismeretlen, nemlineáris szövegfajták válnak mind fontosabbá a kulturális tanulás folyamatában. Másrészt az internet is olyan nyílt láncú hálózat, amelyhez bárki hozzákapcsolódhat, bárki csomóponttá válhat. Harmadrészt a hálózat dialogikus médium, és ha a web 2.0-t igyekszünk meghatározni, legfontosabb jellemzője lehet, hogy a közzétételről a hangsúly a részvételre helyeződött át (O'Reilly 2005). A web 1.0-tól való eltérése nem technikai eredetű – a szolgáltatói és a felhasználói magatartás változott meg, miközben egyes alkalmazások, így például a blogoknak, videomegosztóknak a terepe lett (Mátyus 2007: 6). A web 2.0 olyan új kulturális tudást teremtett, amely csak minimális kompetenciát és technikai hozzáértést vár el felhasználójától, és ha ez nem is a Flusser által említett „művészek társadalma", az bizonyosnak tűnik, hogy a médiatartalmak előállításában az embereknek korábban elképzelhetetlennek vélt tömege vehet részt.

3. Warhol 1.0

A teátrális és az amfiteátrális modellek esetében látható volt, milyen kitüntetett dolog adónak, a kommunikáció aktív résztvevőjének, médiatartalmak elő-

[4] „[…] én semmit nem idézek. Vagy ha idézek is, nem tüntetem fel a forrást. Ezzel azt akarom demonstrálni, hogy a publikált gondolat közkincs. És azt is, hogy jogom van bármiből meríteni, anélkül, hogy ezért bárkinek is számadással tartoznék" (Flusser 1991). – Flusser munkáiban Martin Buber a talán legtöbbször név szerint is említett szerző.

állítójának lenni, így szükségszerűen önmagunk médiában való megjelenítésének is fontos leküzdendő akadályai vannak ezekben a struktúrákban. A hálózati társadalom azonban támadást indít a dichotómiákban való gondolkodás ellen: már nem egyértelműek a magán és a publikus közti határok, adó és vevő pozíciói mind kevésbé rögzítettek. A szűrők – ha úgy tetszik, David Manning White információkat megválogató kapuőreinek – kiiktatódásával a tartalmak is sokkal változatosabbak lettek, megnyílt az út bárki számára a(z ingyenes) médiareprezentáció előtt. Mindebben pedig nagy szerepük van a különböző zene- és videomegosztó portáloknak. Az önreprezentáció talán nem is a legszerencsésebb kifejezés a jelenség leírására, hiszen azt implikálja: a megjelenítésnek van valamiféle külső referenciája, önmagunknak van egy „odakintje", amit idebent, a hálózaton belül megmutatunk. Ezt elkerülendő, amikor az önreprezentáció kifejezést használom, önmagunk médiareprezentációját értem rajta, és bár ez még mindig csak játék a szavakkal, talán megfelelőbben írja le azt a jelenséget, amellyel dolgozatom foglalkozik – hiszen ebben a térben magunk is csupán információ formájában létezhetünk (Maróy 2003), tehát önreprezentációnk csupán médiatartalom formájában történhet meg.

A tanulmányomban vizsgált két zenei hálózat, a YouTube és a MySpace egyaránt kommunikációs struktúraként kommunikálja önmagát, és bár inkább csak szimbolikus jelentőségű, mégis kiválóan rávilágít a médiareprezentáció könnyebb lehetőségére a videomegosztó portál neve és szlogenje: most mi váltunk a „tube"-bá,[5] a tévévé, a nekünk szóló „Broadcast Yourself" imperatívusz pedig latens módon tartalmazza, hogy önmagunk sugárzása minden egyéb szűrő kikapcsolásával immár egyedül rajtunk múlik.

A médiatartalmak előállításában való aktív részvétel ilyen mértékű kiszélesedése miatt egyesekre[6] a hurráoptimizmus is rátörhet: végre egy rendszer, melynek hála tényleg mindenki megszerezheti a neki járó tizenöt perc hírnevet. Azonban Warhol 1968-ban tett közismert kijelentése kapcsán Esterházy Pétertől kölcsönzött fordulattal a következő állapítható meg: „Röviden: igaza van. Hosszabban: de azon felül semmiben."

Mert a warholi megállapítás a diskurzív médiumokban lehetséges népszerűsödési mechanizmushoz szolgál metaforaként. A moziban látott színész, a koncerten előadó zenekar fontosságát, hírnevét definiálja a vetítővászon és a színpad – bár a tizenöt perc mégis elsősorban a tömegmédiumok sztárcsinálási gyakorlatának leírására szolgáló metafora, amely a média negyedik hatalmi ágként való elgondolásában gyökerezik, hiszen a bon mot olyan tér- és időkoordináták közt született meg, ahol a rádióban, tévében, újságokban, a médiában való megjelenés mint kitüntetett élethelyzet szükségszerűen járt együtt a hírnévvel is. Ezzel szemben a Web 2.0-ra a warholi séma már korántsem húz-

[5] Dan Gillmor után mondhatnánk: „We, the media".

[6] Lásd például Mannermaa (2007) vagy a Wikipedia „15 minutes of fame" szócikkét.

ható rá, itt a médiareprezentáció nem áll egyenes arányosságban a hírnévvel: az internet kevéssé képes azonnal de facto sztárként tálalni valakit.[7]

Talán maga a hírnév fogalma sem értelmezhető már a YouTube kontextusában, hiszen azt végérvényesen felváltotta a népszerűség kategóriája. Ennek persze megvannak a sajátos, jól kvantifikálható és a „Watch" oldalon a „Statistics & Data" fülnél mindenki számára látható fokmérői: a kattintások vagy az osztályozásként az adott videóra szavazatként leadott csillagok száma, hogy milyen kommenteket kapott, hány rámutató link található a világhálón, és így tovább. A YouTube dinamikus keretként viselkedő kánonja végképp szakít trash és nem trash megkülönböztetésével, és a legnézettebb videók között egymás mellett szerepelhet Terra Naomi klipje és a mémmé lett *Jožin z bažin* című cseh dal. A népszerű videók állandó váltakozása ellenére pedig ez a típusú hírnév abban is különbözik a warholiétól, hogy amíg utóbbi nyom nélkül eltűnik a szimbolikus tizenöt perc lejártával, addig a megtekintett videó statisztikai adatai elérhetőek maradnak, emlékeztetve arra, hogy itt valaha valami „fontos" dolog történt. És amikor a videó iránti érdeklődés finoman szólva is alábbhagy, akkor is potenciálisan elérhetőek maradnak a felvételek, illetve ezzel együtt természetesen annak kattintási mutatói.

4. A hálózaton innen és túl

A közösségi honlapok funkcióját szintén betöltő különböző video- és zenemegosztó portálok közötti határvonalak nem élesek, tartalmaik szüntelenül egybefolynak, egyetlen hatalmas zenei hálózatot alakítva ki ezzel, miközben a Ted Nelson-i hypertextbe is illeszkednek. A YouTube „Watch" oldalán a „Share" funkció számtalan lehetőséget kínál fel azért, hogy más alkalmazások számára szintén elérhetővé váljon a kérdéses klip, a videók leírásához vagy saját adatlapjaikra pedig gyakran szúrják be a feltöltők saját honlapjaik, facebookos vagy MySpace-es oldalaik linkjét. Mindez fordítva is igaz, sőt a MySpace-es profilokon található videók jobb alsó sarkában gyakran fedezhető fel a Google tulajdonában lévő videomegosztó portál logója.

Éppen átjárhatóságuk miatt nehéz merev határvonalat húzni a YouTube-ra és a MySpace-re jellemző felhasználói tartalmak és attitűdök között, mégis: kialakult, de legalábbis kialakulóban van egy olyan gyakorlat, amelyben a két portál eltérő feladatkört tölt be. Mindez szorosan összefügg azzal a kérdéskörrel, hogy önmagunk webes médiatartalomként történő kommunikálásának milyen típusai különböztethetőek meg? Fontos eltérés tapasztalható persze

[7] Talán éppen ez a magyarázat arra, miért vált a Videa.hu 2007 őszén futó, egyébként jó alapötletű sorozata, a LondonExpedíció végül csupán egy picit erőltetett kísérletté azzal, hogy két főszereplője, Simi és Ferike tényleges sztárként igyekezett önmagát definiálni a videomegosztó portálon.

abban, hogy egy dal vagy egy videó feltöltője amatőrből profivá (amelyek között a választóvonal szintén megkérdőjeleződik) vágyik-e lenni, hírnevet akar-e szerezni magának vagy sem, de az alkotói szándék egyébként is bajosan értelmezhető (ha egyáltalán értelmezhető) fogalom. Az igazi differenciát abban látom, hogy az így megszerzett népszerűség hálózaton innen vagy azon túl van – és talán a popularitásnak éppen ezen két változata mentén ragadható meg egy YouTube-user[8] és egy MySpace-banda netes kontextusának különbözősége, amely nem egyszerűen abban gyökerezik, hogy az egyik portál csak videók, a másik pedig elsősorban (de nem kizárólag) mp3-felvételek megosztásával foglalkozik – a különbség a portálok eltérő felépítésében és működési elvében gyökerezik.

A MySpace-szel, mint a mottójának megfelelő „Place for friends"-szel mindössze abból az aspektusból foglalkozom, hogy a másokkal való kapcsolatteremtés itt kialakult gyakorlatát miként lehetséges saját magunk, illetve a saját magunk által felhasználókként létrehozott tartalmaink reklámozásának szolgálatába állítani, tökéletesen ingyen.[9] Csak a nevük alatt a zenész címkét viselők – akiket regisztráláskor figyelmeztetnek, hogy kizárólag saját tartalmaik feltöltése engedélyezett a számukra – profiljait veszem figyelembe, ugyanakkor közöttük is hatalmas a differencia. Egy már régen feloszlott zenekar oldala rövid archívumként vagy best of válogatásként olvasható, míg a már jól ismert és jelenleg is aktív előadók elsősorban a megjelenés előtt álló vagy már megjelent új albumuk promotálásához használhatják a MySpace-t, akár úgy is, hogy egész anyagukat streamelhetővé teszik. Engem azonban egy harmadik, az új terminológiával MySpace-bandának, vagy MySpace-generációnak nevezett kategória érdekel: ezeknek a címkéknek ugyan gyakran van pejoratív felhangja, itt azonban értéksemlegesen használom a kifejezéseket. Azokat a zenekarokat jelölöm így, amelyek a zenemegosztó portál által lehetővé tett eddig ismeretlen, összetett, mégis átlátható mechanizmusnak köszönhetik ismertségüket és/vagy lemezszerződésüket. Az ő profiljaik célirányos és professzionális portfóliókként olvashatóak, amelyek felhasználhatóak a már ismert emberek „Top Friend" státuszába való kerüléshez.[10] Közvetlenül elérhető továbbá velük a lehetséges rajongók köre, amit nagyban megkönnyít, hogy a „Browse" funkció segítésével az életkor, a nem, a lakóhely, a feltüntetett kedvencek alapján a YouTube-bal ellentétben pontosan belőhető az elérni vágyott célcsoport, és őket gond nélkül lehet barátnak jelölni – ez az a lényeges moz-

[8] Adná magát a kifejezés: YouTuber – ez azonban az alapértelmezett profillal (normal account) rendelkező felhasználók megjelölésére szolgál, vagyis azokra, akik neve alatt nem szerepel a zenész, a rendező stb. öndefiníciós címke.

[9] Mindennek minél tudatosabb kihasználására ösztönöz, a témába vágó jó tanácsokkal lát el például egy rövid, ám velős know-how: *http://howto.wired.com/wiki/Promote_Your_Band_on_MySpace* (Hozzáférés 2008. június 18.)

[10] Ennek köszönheti ismertségét Kate Nash is, aki hosszabb győzködés után rávette az általa személyesen nem ismert Lily Allent, hogy tegye őt a kitüntetett „Top Friend" státuszba.

zanat, ami elsősorban megkülönbözteti a MySpace-es profilokat a személyes és hivatalos honlapoktól: a közzététel mellett a (potenciális) rajongókkal való aktív kapcsolatkezdeményezés lehetősége. Harmadrészt, a MySpace-en a kiadók jelentős része ugyancsak rendelkezik saját profillal, így elég tehát őket is csupán bejelölni, amivel a korábban körülményes demóküldözgetéses gyakorlat válik feleslegessé. A MySpace révén ismertté vált előadók száma e cikk elolvasására fordított idő alatt is egyre gyarapodik – így e dolgozat számára választani is csupán önkényesen lehetett. A magyar The Moog zenekar a harmadik módszerrel került az egyesült államokbeli MuSick Recordshoz, ahol meg is jelent első, *Sold for Tomorrow* (2007), majd második, *Razzmatazz Orfeum* (2009) című albumuk. Videoklipjeiket a magyarországi MTV is előszeretettel játssza, egyik daluk hallható volt a *Vészhelyzet* egyik jelenetében, koncerteznek itthon, többször turnéztak már az Egyesült Államokban, ahol még a legendás South by Southwest fesztiválon is felléptek. És persze nem készülhet Cool List Hungary anélkül, hogy legalább két-három Moog-tag szerepelne rajta. Vagyis miközben MySpace-es profiljukat továbbra is sűrűn frissítik, az interneten túl is populárisak lettek – így a dialogikus és a diskurzív médiumokban megszerzett népszerűségük kölcsönösen kiegészíti egymást.

Ez utóbbi jellemvonást tartom a talán legfontosabb különbségnek, ami egy MySpace-banda és egy YouTube-sztár között fennállhat: olvasatom szerint az előbbi a populárissá válás eddig ismeretlen, egy zenei hálózat megteremtette lehetőség és a klasszikus diskurzív médiumok (lemeztársaság, koncertek, MTV) kombinációja által értelmezhető népszerűségre tesz szert, míg utóbbi popularitása teljesen hálózathoz kötött.

A YouTube-on kevésbé jellemző saját magunk és a magunk által létrehozott tartalmaknak a MySpace-szel kapcsolatban már megfogalmazott módszeres reklámozása, és a portál felépítéséből eredően eleve kevesebb is erre a lehetőség. Mivel a videomegosztó működési gyakorlatába nem épültek be a diskurzív médiumok elvárásai, ezért az itt megszerezhető népszerűség kritériumai is teljesen saját szempontok szerint alakulhattak ki – megteremtve ezzel a csak a YouTube-ra jellemző új grammatikát. A tartalmakat létrehozó és azokat megosztó felhasználók legtöbbször csupán a „Broadcast Yourself" felszólításnak eleget téve törekednek önmaguk be- és megmutatására, vagyis mindössze a hálózati médiareprezentációra, illetve a trash/nem trash dichotómiát elutasító, dinamikus keretként elgondolható új kánon nyújtotta népszerűségre. Ugyanakkor, és ezzel szoros összefüggésben, a MySpace-hez képest az itt szerezhető ismertség erősebben hálózatfüggő, illetve kevéssé értelmezhető. A koncert ténye a háló számára csak akkor lesz releváns, ha az azokról készített felvételek a rendszerbe kerülnek. Ha a videomegosztón ismertté vált személy szerepel a Jay Leno Show-ban, az a YouTube számára csupán akkor lesz nemcsak látható, de definiálható is, ha valaki a tévéadásról készült felvételt feltölti a portálra – és ázsiója akkor sem nagyobb ab ovo a többi feltöltött videóénál.

Mindezt talán egy olyan előadó esete példázza a legjobban, aki a videomegosztó révén szerzett magának ismertséget. A YouTube Awards egy, a YouTube-hoz

kötött népszerűség definiálására tett kísérletként olvasható, amelyben a szerkesztők a műfaj-meghatározásként szolgáló kategóriák[11] szerint kiválasztották a legnépszerűbb saját készítésű videókat, majd ezekre öt napon keresztül szavazhattak a portál regisztrált felhasználói. Az első helyezettek egy-egy trófeát kapnak, illetve alkotásaik mind „Featured videos" státuszba kerültek, vagyis a főoldalon a szerkesztők ajánlásával szerepeltek. Az USA-ban született Terra Naomi az első alkalommal 2007-ben megrendezett díjkiosztón nyerte el a „Musician of the Year" címet, ami mellé járt egy lemezszerződés is az Island Recordshoz. Első nem saját kiadású albuma így *Under the Influence* címmel még abban az évben megjelenhetett, jelenleg a másodikon dolgozik. Koncerteket adott, egyebek között fellépett a Wembley Stadionban rendezett Live Earth-ön is, ily módon elmondható, hogy betört a poppiacra, akárcsak a Moog. Mindezek ellenére a YouTube-on továbbra is megmaradt valamiféle „egy közülünk" státuszban, akinek a kommentekben dobosok ajánlják fel szolgálataikat, akinek videóira mások reflektálnak, akinek egy kameraállásból rögzített felvételei ma is megtalálhatók saját „Channel"-jén, sőt ma is tölt fel olyan klipeket, amelyeken egy szál gitárral a kezében, esetleg a zongora előtt ülve Cyndi Lauper, vagy éppen – a többi felhasználó kérésére – Amy Winehouse egy-egy dalát énekli el. A népszerűség, melyre a hálózatos és a diskurzív médiumokban tett szert, két különböző népszerűség.

Amíg tehát a Moog ismertsége a diskurzív médiumokra jellemző és a hálózati popularitás elvárásainak megfelelően alakult a MySpace-en, addig Terra Naomi népszerűsége a YouTube-on továbbra is csak a videomegosztó saját szempontjai szerint szerveződik. Annak ellenére, hogy mindkét előadó egyaránt megtalálható mindkét portál felhasználói között, valamint, hogy a kettő közti határ nem feltétlenül éles (továbbá, hogy a két példa nem tekinthető reprezentatívnak), megkockáztatható, hogy a YouTube-on a felhasználók és az általuk feltöltött tartalmak népszerűsége hálózaton innen van, míg a MySpace-en hálózaton túl egyaránt.

5. Re: Manovich

A YouTube-on jellemzővé vált médiatartalom-előállító praxis értelmezéséhez a flusseri mellett más elméleteket is segítségül hívhatunk, például néhány megkötéssel Manovich remixelésfogalmát. Lev Manovich 2000-es írásában az új média legfontosabb tulajdonságaiként a minden, a médiában megjelenő tartalomnak számokkal történő kódolását, illetve egyfelől az összekapcsolandó elemek, másfelől azok egymással való kapcsolódási módjának szabványosítottságát, azaz a modularitást nevezte meg. Ezek következményeként gondolta el az automatizációt, miszerint médiatartalmaink előállításához mára elengedhetetlenné vált az automata rendszerek – legyen az akár egy grafikus layout le-

[11] Ez 2007-ben hét, 2008-ban tizenkettő kategóriát jelentett. A „Musician of the Year" díj a második alkalommal már egyszerűen csak a „Music" elnevezést viselte.

hetséges sablonja, akár egy számítógépes játék – alkalmazása. Szintén az új média két alapjellemzőjének következményeként fogta fel a variabilitást, vagyis a médiatartalmak nem lezárt és nem is lezárható jellegét, amelynek következményeként az új médiatárgyak megannyi változatban lelhetők fel a hálózaton. Utolsó, egyúttal szerinte leglényegesebb sajátosságként a transzkódolás praxisát jelölte meg, amely során a számítógépek logikája, az ember és számítógép közti interakcióban (Human-Computer Interaction = HCI) domináns számítógépes ontológia, episztemológia és pragmatika az új média berendezkedésére, műfajaira, tartalmaira is átültetődik – így válik átjárhatóvá az új média két rétege, azaz számítógépes és kulturális szintje (Manovich 2000). 2005-ös tanulmányában Manovich egy, a társadalomban általánossá váló, mindenkire kiterjedő gyakorlattal foglalkozott, a remixeléssel, amely során az egyes befogadók az információk életében egy-egy állomásnak tekinthetők, és amikor az elér hozzájuk, a rendelkezésre álló más információk újrakeverésével „új csomagok" (new package) teremtődnek, amelyek aztán egy másik stációra kerülnek, ahol persze a folyamat megismétlődik – mindehhez bár nem feltétel a fentebb említett modularitás, mégis jó, ha követelménye teljesül (Manovich 2007).

A remixelés fogalma sok hasonlóságot mutat azzal, ahogyan Flusser egy új információ keletkezését elgondolta: szerinte ez a korábbi információk szintézisével jön létre. Igyekezett leszámolni a nagy alkotók, isteni géniuszok mítoszával, és úgy vélte, „az emberek nem teremtő lények, hanem korábbi információkkal játszó játékosok" (Flusser 1985: 11. fejezet). Van azonban egy meglehetősen fontos különbség a két teoretikus megállapítása között. Ha igyekszem Flusserhez hű maradni, és Manovichhoz hasonlóan azt állítom, hogy az üzenet befogadóról befogadóra halad, akár egy vasúti szerelvény, akkor azzal nem mondok mást, mint hogy itt egy diskurzív folyamat megy végbe, még akkor is, ha „a kulturális kommunikáció hagyományos 20. századi modelljével" (Manovich 2007: 80) ellentétben a befogadó egyben adó is lesz – ez többek közt a már említett teátrális modellnek is a sajátossága, a haladás és az információáramlás követelménye itt is teljesül. Ez azért nem dialógus, mert amíg a remixelés mint diskurzív folyamat során a rendelkezésre álló információk eddig nem ismert „új csomagja" állítódik össze, addig a dialógus esetében új információ, új minőség keletkezik. Manovichnál némi ontológiai bizonytalanság érzékelhető: amennyiben azt állítja, hogy végbemegy a média komputerizációja (Manovich 2000), a számítógép logikája pedig transzkódolódik a média kulturális szintjére, az mintegy azt is implikálja, hogy a médiának egyebek mellett van olyan sztenderd kulturális szintje, melynek van a médiától függetlenül is létező „odakintje". És bár természetes, hogy e médium is önmagát olykor a már létező médiumokhoz képest igyekszik meghatározni, de ez – amint Manovich is nevezi – olyan új média, ami nem egy már eleve létezőből komputerizálódik, hanem a számítógép, a közös digitális platform tette lehetővé a kialakulását. Ennek tudhatók be, hogy megteremtődnek saját műfajai: kialakulóban például az, amit a YouTube új grammatikájának nevezhetünk, amelynek

használata és ismerete csak a világháló kontextusában lehetséges. Ezek a műfajok önmagunk médiatartalomként való reprezentálásában is eddig ismeretlen utakat tártak fel oly módon, hogy más médiatartalmak felhasználásával újakat hoztak létre: ez állhat csupán annyiból, hogy összeállítjuk saját lejátszási listánkat, de abból is, hogy kedvenc dalunkhoz DIY-klipet készítünk.[12] A legjobb példák mégis a „Re:", illetve a „Me Singing…" videók, amelyek értelmezése csak YouTube-szövegösszefüggésben lehetséges. Ezeket az új típusú textusokat tekinthetjük akár a remixelés eredményeinek is – azokkal a kikötésekkel tehát, hogy itt új minőségek keletkeznek, és a rendelkezésre álló információknak nincs külső referenciájuk, amely most komputerizálva lett, hanem csakis ebben a komputerizált közegben alakulhatott ki. Terra Naomi esete kiváló példa egyrészt arra, amit Manovich variabilitásnak nevezett, másrészt arra, hogyan válnak a különböző videók hivatkozási ponttá egymás számára. Terra Naomi a YouTube Awardson győztes dalának, a *„Say It's Possible"*-nek három változatát[13] is feltöltötte: az első helyezést hozó változat egyetlen kameraállásból, vágás nélkül készült, és egy szál gitárral szerepel benne; a másodikon a zenei kíséret még mindig csak egy akusztikus gitár, a klip viszont rendezett, és a világ minden táján élő YouTube-felhasználók neki küldött videóiból találhatók benne részletek; a harmadik pedig a már a díjkiosztó után készült hivatalos klip, profi stúdióhangzással. Azonban mint „egy közülünk" továbbra is tölt fel olyan videókat, amelyeken mások egy-egy dalát énekli. A *„Say It's Possible"*-re, valamint annak három klipjére sokan csatoltak vissza – akár a „Video Responses" alkalmazáson keresztül, akár a már említett „Re:" és „Me Singing" által, ami egyben magában foglalja a tartalom készítőjének műfaj-meghatározását is. Ahogy egy új médium feltűnésével a médiatér mindig komplexebbé válik, a régi médiumok pedig nem eltűnnek, csupán kénytelenek újragondolni saját magukat, addig betöltött és ezután betöltendő szerepüket (Schanze 2001), úgy például az M1-en futó tévéműsor, a *Dob+Basszus* 2007-es szeptemberi, *Az internet sztárjai* című adása[14] is újra-öndefiniálási kísérletnek tekinthető. A korábbi adásokat jellemző gyakorlat – azaz, hogy adott dalhoz, adott előadóhoz fűznek kommentárokat a megszólalók – mellett Hajós András és a műsorvezető Lévai Balázs úgy reflektáltak a bemutatott zenekarokra, hogy közben a monitor előtt ültek, és hol felváltva, hol megosztott képernyőn volt látható az ő arcuk, valamint a szóban forgó médiatartalom. Mindez a „Re:" műfaj megvalósulása volt tévés közegben, ami különösen akkor vált hangsúlyossá, amikor például Hajós a „Re: Re: Speak the Hungarian Rapper" című videóhoz fűzött megjegyzéseket.

[12] Ezen az elven működik egyebek között például a nem zenei tartalmakon alapuló YouTube Poops is, amely rajzfilmekbe piszkál bele, többet eggyé összegyúr, új szöveget mond alá.

[13] *http://www.youtube.com/watch?v=ARHyRI9_NB4*; *http://www.youtube.com/watch?v=AlXlhFlHR8A*; *http://www.youtube.com/watch?v=9qo8-NlgRa4* (Hozzáférés 2008. június 18.)

[14] *http://www.mtv.hu/videotar/?id=10332* (Hozzáférés 2008. június 18.)

6. Bolyongás a rizómában

Gilles Deleuze és Félix Guattari a hetvenes években az úgynevezett fastruktúra ellenében alkotta meg a rizóma fogalmát, amely olyan nem központos rendszerként gondolható el, melyben a szétszóródott elemek, miközben maguk is folytonosan alakulásban vannak, egymással is állandó dialógusban állnak, kapcsolatok szövedékét teremtve meg. A web 2.0-s alkalmazásoknak ugyancsak lényegi velejárója a kölcsönös kapcsolatteremtés, és ez nagyban hozzájárult a világháló korábban is érzékelhető rizomatikus szerkezetéhez. A rizóma dinamikus diszpozíció, amely mindig *éppen most* történik, határai nem statikusak, így szükségszerűen bármely pontján be lehet kapcsolódni, nincsenek rögzített ki- és bejáratai, fa-típusú levonatok helyett pedig csak vonalakat húz (Deleuze és Guattari 1995). Ennek kísérőjelensége az interneten az a felhasználói magatartás, amely a YouTube „Related videos" funkcióját alkalmazva, vagy a MySpace-en a „Top Friends" ajánlatokat követve dominál: nem lineárisan haladunk, hanem kattintásról kattintásra, linkről linkre bolyongunk a rizómában. A különbség köztük, hogy míg egy MySpace-profilon annak tulajdonosa szűri meg, kiket javasol meghallgatásra – pontosabban: kiknek az adatlapjait tartja megtekintésre érdemesnek –, addig a YouTube-on a videókat a rendszer automatikusan választja ki.[15] Automatikusan, de nem véletlenszerűen – a kiválasztásnál meglehetősen sok szempont számításba kerül:[16] a címkézés; hogy az adott videót előttünk megnézők mely más linkekről jutottak el ide, melyekre vándoroltak tovább; hogy a tartalmat feltöltő felhasználó milyen egyéb videókat osztott még meg a YouTube-on, és így tovább. A gyakrabban nézett és kommentelt videók azonban mindenképpen nagyobb eséllyel választódnak ki – és ezáltal a kánon olyan dinamikus formája bontakozik ki, amely önmagát képes generálni, és amely ugyancsak mindig *éppen most* történik. Így bár a YouTube-on nincs olyan szűrő, ha úgy tetszik, white-i kapuőr, amely meghatározná, ki juthat el hozzánk, vagyis ki válhat népszerűvé; és bár most minden korábbinál szabadabban szelektálhatunk a médiatartalmak közül, azaz milliónyi lehetséges útvonal közül választhatunk, mégis: vannak útvonalak, melyeket nagyobb valószínűséggel tényleg használni is fogunk. A videomegosztó portálon hamarabb eljutunk egy már populáris alkotáshoz, és azzal, hogy mi magunk is megtekintjük, egyben népszerűsége szükséges alkotóelemévé, fennmaradásának feltételévé is válunk.

A YouTube-on nincsenek az MTV szerkesztőihez hasonló szűrők, amelyek a médiatartalmaknak csupán korlátolt kínálatát juttatják el a befogadóhoz, és

[15] A YouTube-on is létezik a fentebb már említett „Featured Videos" funkció, amellyel a szerkesztők ajánlanak klipeket a felhasználók figyelmébe – de ha tanácsukat megfogadjuk is, egy videó megtekintése után a rendszer automatikus javaslatai következnek.

[16] A YouTube szószedete csak annyit árul el szelektálás mechanizmusáról, hogy a „Related Videos" funkcióval ajánlott videókat „egy titokzatos kereső algoritmus" választja ki. *http://help.youtube.com/support/youtube/bin/answer.py?answer=70181#R* (Hozzáférés 2008. június 18.)

nem létezik a heavy rotation[17] gyakorlata, amely garanciát jelentett arra, hogy egy dal népszerű legyen. A hálón a kereső algoritmusok ajánlatai így egyszersmind abban is segítenek, hogy a – Chris Anderson szavaival – végtelen választékban, a rizómában ne bolyongjunk vég nélkül, ne vesszünk bele. Ugyanezt segíti elő, hogy a szelekciónál mindinkább az új ízlésformálók, azaz például a mérvadó portálok elismert szerzőinek, a nagy látogatottságú blogok íróinak, ismert embereknek a véleményére támaszkodunk (Anderson 2007), akik gyakran generálják médiatartalmak virális terjedését is, és egyértelműen erre a mechanizmusra építenek azok, akik népszerű zenészek MySpace-profiljainak „Top Friend" státuszába kívánkoznak.

7. Konklúzió

A web 2.0 láthatólag olyan új médiahelyzetet teremt, amelyben nagyon sokan vehetnek részt a médiatartalmak előállításában, akár már nagyon minimális technikai ismeretek és kompetenciák birtokában is. Kialakulóban vannak olyan új – Flusserrel szólva – helyesírási szabályok, amelyek elsajátításával bárki képes lehet önmaga médiareprezentációjára, de nem azért, mert mindenki hírnévre vágyik. Hanem legfőképpen azért, mert ebben a most körvonalazódó térben nem is tudunk másként létezni, mint médiatartalmak formájában, ekként tudjuk közvetíteni magunkat, miközben gondolkodási struktúránkba is egyre mélyebben épül be, hogy magunkat médiatartalmakként olvassuk. Ugyanakkor ha nem is mindenki óhajtja e szerepet, azért ennek az új helyzetnek is megvannak az idoljai, népszerűségének fokmérői – ez a popularitás azonban, különösen a YouTube esetében, a diskurzív médiumokhoz képest sajátos, hálózathoz kötött, rendkívül képlékeny, mindig *éppen most* alakuló, a manovichi remixelés segítségével formázható. De legfőképpen: teljesen *saját* szempontrendszer alapján szerveződik, kialakítva ezzel a csak a YouTube-ra jellemző új formanyelvet.

Hivatkozások

Anderson, C. (2006) *Hosszú farok: A végtelen választék átírja az üzlet szabályait.* Budapest: HVG Könyvek.

Deleuze, G. és F. Guattari (1995) Rizóma. *EX Symposion*, 15–16: 1–17.

Flusser, V. (1985) *A technikai képek mindensége felé.* Elérhető: http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html (Hozzáférés 2008. május 30.)

Flusser, V. (1991) *A technikai képek hegemóniája: Beszélgetés Vilém Flusserrel.* Elérhető: http://www.artpool.hu/Flusser/interju.html (Hozzáférés 2008. május 30.)

Flusser, V. (2003) *Kommunikologie.* Frankfurt am Main: Fischer.

[17] A „kemény rotációban" játszott dalok azok, amelyeket egy nap a legtöbb alkalommal adnak le egy zenecsatornán vagy egy rádióadón.

Mannermaa, M. (2007) *Living in the European Ubiquitous Society.* Elérhető: http://www.jfs.tku.edu.tw/11-4/R01.pdf (Hozzáférés 2008. június 13.)
Manovich, L. (2000) *Principles of New Media.* Elérhető: http://www.mediamatic.net/article-5971-en.html (Hozzáférés 2008. február 12.)
Manovich, L. (2007) Remixelhetőség. Ford. Fűköh B. és Roszík L. In Halácsy P., Vályi G. és B. Wellman, szerk. *Hatalom a mobiltömegek kezében.* Budapest: Typotex, 79–90.
Maróy Á. (2003) Cyberculture. In Enyedi Nagy M. et al., szerk. *Magyarország médiakönyve 2003.* Budapest: Enamiké, 595–600.
Mátyus I. (2007) Mindenki médiája: Felhasználók által létrehozott tartalmak a világhálón. *Debreceni Disputa*, 10: 4–8.
O'Reilly, T. (2005) *What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software.* Elérhető: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1008839 (Hozzáférés 2008. május 30.)
Schanze, H. (2001) Integrale Mediengeschichte. In uő, szerk. *Handbuch der Mediengeschichte.* Stuttgart: Kröner, 207–346.

Kovács Balázs

Hang – zene – hálózat

A zenei folyamatok a kultúrtörténet kezdetétől végigkísérik az emberi közösségek mindennapjait. Kiemelt hétköznapi szerepükre úgy tettek szert, hogy a hang fizikai médiuma mindig egy-egy olyan kéznél levő közeg volt, mint a levegő, egy fémcső vagy a telefon kábelei. A jelenkor egyik kéznéllevősége a hálózati csatlakozás. Ez továbbítja az IP alapú kommunikációs eszközök üzeneteit és a több ezer, folyamatosan aktív internetes rádió és televízió adatfolyamát.

Nem véletlen e két, eredetileg különböző funkció egymás mellé rendelése. A kommunikációs közeg azonossága ugyanis közel hozza egymáshoz és összekeveri a mindennapi, privát és broadcast jellegű üzeneteket. Ebből a sajátosan 20. századvégi kohézióból születhetett meg az interaktív rádiózás és televíziózás fogalma, valamint az összes web 2.0 néven kategorizált, virtuális társadalmi hálózatokat teremtő kezdeményezés.

A jelen írás témáját nem, csupán apropóját adja az a tendencia, amely egy-egy alkotást rögtön megnyit közönsége felé, elérhetővé teszi kipróbálásra – egyben persze kiürítésre (?) vagy továbbgondolásra is. A közönségből így közösség lesz, alkotásból pedig játék, ami a kompániának ideig-óráig szórakozási lehetőséget biztosít. A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Mediális Művészetek Intézete kötelékében 2008 során számos hanghálózat létrejöttét kezdeményeztük, valamint bekapcsolódtunk más kezdeményezések megvalósításába. Mindezek nyomán tűnhet érdemesnek számot adni a participációra építő hálózati zene múltjáról és jelenlegi állapotáról.

1. Az interakció és participáció színeváltozása a digitális hanghálózatokban

A számítógépes hanggenerálás, előadás, kompozíció ma már nem egy gép és egy ember, hanem egy szoftverekből, interfészekből és a közvetítő protokollból álló hálózat munkája. A digitális hálózat fogalma a 80-as évek elején jelent meg a MIDI protokoll elterjedésével (a MIDI-ről bővebben lásd: Sík 1992, Lehrman 1993). A MIDI nem hálózat, de lehetőség arra, hogy hangszereket „távvezéreljünk", a paraméterek mellett akár hangmintákat is továbbíthassunk. Habár a MIDI többre nemigen képes, a hálózati jellegre irányuló általános igény számára meg tudott felelni például a Hub (Gresham-Lancaster 1998: 39–44) vagy az ArcoNet (Artist's Computer Network, Allik et al. 1990: 91–97) kezdemények koncepciójának kidolgozásakor még a kilencvenes évek elején is. Számos hasonló kezdeményezés nyomán azonban mára elérhetővé és álta-

lánossá vált a TCP/IP alapú hálózati protokoll használata, mely a MIDI-nél sokkal gyorsabb, egyszerre több irányban is kommunikáló átvitelt tett lehetővé. A TCP/IP alapú OSC (Open Sound Control)[1] egy olyan céleszköz, mely bármilyen kommunikációs eszközbe beépíthető, és ezen keresztül a kölcsönös vezérelhetőség megoldható.

A hálózat így elszakadt a hangszerektől, lassan-lassan számítógépek, a Wi-Fi, illetve Bluetooth nyelvén beszélő telefonok és interfészek állnak egymással szemben, a sebesség pedig megengedte, hogy a résztvevők – legyenek bár számítógépes vagy hagyományos zenei formákat képviselő együttesek tagjai – a klasszikus telefonkoncerteket megidézve egymástól távol tudjanak gyakorolni és előadni. Gil Weinberg (2005: 23–39) klasszifikációja szerint a többség a kliens-szerver típusú, valamint a kizárólag formálást megengedő összefüggést valósítja meg, ami sokkal fejlettebb változatban, kollaboratív lehetőségekkel jelenik meg a híd és a „construction kit" típusú összeköttetéseknél. Álvaro Barbosa (2003: 53–59) tovább árnyalja az előadók és a legtágabb értelemben vett hangszer kapcsolatát, amikor megkülönbözteti az adott „hangszeren" történő előadástól a távvezérelt, kollektív játék, kompozíció fogalmát, amelyben megvalósulhat a távjelenlét (telepresence), az egymástól távol lévő alkotók egy helyen, vagy megosztott helyeken megszólaló előadása.

Ez a folyamat számos kérdést felvet. Ha technikailag lehetséges is az előadás, hogyan képzelhetjük el ezt a valóságban? *Kinek* adnak elő a távmuzsikusok? Távközönségnek? Az üres éternek? Ha feloldódik a lokalitás, van-e értelme a továbbiakban az előadás egyszeriségéről beszélni? Ha a létrehozott darab szükségszerűen egység, hogyan jelenik meg a zenei metakommunikáció, a csend, ezek híján van-e értelme egyáltalán improvizációról beszélni? A kérdések egyben új technikai igények, és megoldásaik a jelenkor fejlesztésein keresztül várhatók. A következőkben néhány, általunk is használt fejlesztést mutatok be.

2. Online hangközösségek

A hálózati hang életben maradásának tétje, hogy létre tud-e hozni hatékonyan működő, a jelenkori akusztikai közösségek[2] mintáján működő online hangközösségeket. Természetesen, a skype szélesedő hangszolgáltatásai már egymagukban is eleget tennének a kritériumoknak, azonban a fenti kérdésekre kevéssé kapunk választ. Tény, hogy az instant online üzenőrendszerek (msn, skype) sajátos fogalmat alakítottak ki a metakommunikációról (emoticonok, egymásnak szánt státuszüzenetek és így tovább), ami beépült a csendről való gondolkodásba is – az online beszélgetés csendje egész mást jelent, mint egy

[1] Az OSC-ről bővebben lásd a http://archive.cnmat.berkeley.edu/OpenSoundControl/ webhelyet.

[2] Barry Truax nyomán a fogalmat az online akusztikai közösségekre vonatkoztatja Álvaró Barbosa kimerítő tanulmánya (2003: 54–55).

telefonbeszélgetés esetén, hiszen előbbi esetben a másik jelenléte az említett metakommunikációs eszközök által folyamatosan érzékelhető –, és ezzel számos tapasztalatot szolgáltatnak eredeti kérdéseinkhez; de nem elég speciálisak ahhoz, hogy elvárhatnánk tőlük egy hangközösség nyitottságát. Egy hangközösséget ugyanis, legyen az zenei vagy kommunikatív, egy fórumhoz hasonlíthatunk, amely egyszerre biztosítja a kommunikáció elő- és hátterét, valamint ezen színterek szabad cseréjének lehetőségét.

Offline megvalósítása ennek a WiFiO nevű Wi-Fi szkenner,[3] ami a vezeték nélküli hálózatot a konyhai FM rádió mintájára mint egy rádiófrekvenciát képezi le és alakítja hallható tartományú hanggá. Ha a hálózat közegébe helyezzük ezt, olyan rádióra lenne szükség, amely nemcsak peer-to-peer módon továbbítja a jelet, hanem a hálózat egységei, vagyis a műsort továbbító állomások maguk szabhatnák meg, hogy mely másik „adó" jelét veszik át, s azt hogyan módosítják, majd adják tovább – az ismeretlennek. A Peercast (http://www.peercast.org/) lehetőségei ehhez hasonlóak, hiszen a rádió műsorát a hálózatba csatlakozott felhasználók egymásnak továbbítják; de a hálózaton belüli informális interakció továbbra sem érvényesül. A nomusic (http://nomusic.org/) online zenei projektje ezzel szemben egymástól távoli zenei alkotókat párosít egészen egyedi módon, a sztereó hangáram bal, illetve jobb csatornája szerint. A virtuális fesztivál megengedi az alkotóknak, hogy távolról vagy a helyszínről továbbítsák hangjelüket, választhassanak partnert, akivel megosztják egy adott óra során a sztereó hangképet; majd az adott időben jogot szereznek ahhoz, hogy manipulálják a partner csatorna tartalmát, és azt saját jelükként adják vissza. A nomusic hátterében nemcsak a sampling és kisajátítás kultúrája áll, hanem annak igénye, hogy mindez valós időben, a zene eredeti efemer jellegét visszakövetelve történjék meg.

Az eddig sorolt alkalmazások mellett a legfejlettebb, legkifinomultabb hálózati kommuikációt a t-u-b-e (http://t-u-b-e.de/) teszi lehetővé. A t-u-b-e nem más, mint egy, alacsony késésű hanghálózatok kialakítását lehetővé tevő segédprogram, amely bármely, vst effektusokat[4] kezelni képes audió alkalmazással elérhető. Fejlesztője a német Jörg Stelkens, aki az azonos nevű müncheni klubban folyamatosan szervez távkoncerteket maximum 10 (táv)résztvevővel. A közös improvizációk a Share nyitott multimédia jam sessionökhöz (http://share.dj/) hasonló szigorúan moderált rendben folynak, így a main out, vagyis a helyszínen hallható főkimenet az összes bejövő hang összege.

Azonban fel kell hívni a figyelmet a t-u-b-e egy, a többi hasonló alkalmazáshoz képest új képességére: bár a hang egy szerveren keresztül fut, voltaképpen nincsen „végső", összegzett hangjel, hanem minden felhasználó maga vá-

[3] Sajnos csak tervezetként létezik, info: http://radia.fm:9002/spectrum/soft/wifio/ ; névrokona, a http://www.wifio.net/ webhelyen ismertetett eszköz más célú, és jelenleg szintén nem működik.

[4] A vst plug-in egy effektusszabvány, amelyet Steinberg terjesztett el. Általában hangalkalmazásokhoz készítenek többek között vst vagy au formátumú effektusokat.

laszthatja ki, hogy az egész folyamból az összegzett jelet, vagy csak egy-egy elemét szeretné-e hallani és feldolgozni. A kulcsszó ez utóbbi, hiszen az eddigi megoldások közül a legegyszerűbb lehetőség ebben az esetben nyitott arra, hogy ne csak hozzátenni tudjunk a másik hangjához, hanem manipulálhassuk is azt – mindezt természetesen élő felállásban. Az összegzett jel természetesen megszólalhat erősítőn (mely a világ bármely, internetelléréssel rendelkező helyén lehet), de a fő újdonság az, hogy nem kell „végső" eredményt meghatároznunk, igény szerint a sok-sok hangfolyamból álló egész egy csatornáját is kijelölhetjük és csak ezt követjük. A virtuális hangfórum így jön létre a legegyszerűbben.

3. Alkalmazások

A jelen írás során nem volt szó azokról a megoldásokról, amelyek az adatfolyam csökkentése érdekében a hanggenerálást centralizálják (pl. a Quintet.net: http://www.quintet-net.org), vagy csak kontrollüzeneteket továbbítanak. Feltételezhető ugyanis, hogy ezen korlátozások a hálózati kommunikáció gyorsulásával kiküszöbölődnek, és valódi hangfolyamokat áramoltató „akusztikai" közösségek alakulhatnak ki. Természetesen itt is van kivétel, hiszen például a központosított Eavesdropping (Stockholm 2008: 55–58) hálózati hangszer kifejezetten az egy helyütt tartózkodók lokális célú felhasználására, hangulatok kifejezésére lett tervezve.

A zenehallgatás folyamatos átalakulásban van és villámgyorsan igazodik a zene előállításának módszereihez. Jelen esetben alapvető követelmény, hogy helyhez és médiumhoz való megkötés nélkül kapcsolódhassunk zenei hálózatokhoz, és ez az adottság már nem a mű nyitottságát igazolja, hanem továbblépve abból indul ki, hogy nincs mű, és talán nem is lesz, viszont létrejön egy sajátos, a hang hullámhosszán terjedő közösségi élmény lehetősége, ahol *hallgatás és hallatás* egy tevékenységet fed le.

Hivatkozások

Allik, K., S. Dunne és R. Mulder (1990) ArcoNet: A Proposal for a Standard Network for Communication and Control in Real-Time Performance. *Leonardo*, 23(1): 91–97.

Barbosa, Á. (2003) Displaced Soundscapes: A Survey of Network Systems for Music and Sonic Art Creation. *Leonardo Music Journal*, 13: 53–59.

Gresham-Lancaster, S. (1998) The Aesthetics and History of the Hub: The Effects of Changing Technology on Network Computer Music. *Leonardo Music Journal*, 8: 39–44.

Lehrman, P. D. (1993) *MIDI for the professional.* New York: Amsco.

Sík Z. (1992) *MIDI alapozás / MIDI protokoll.* Budapest: Pixel.

Stockholm, J. (2008) Eavesdropping: Network Mediated Performance in Social Space. *Leonardo Music Journal*, 18: 55–58.

Weinberg, G. (2005) Interconnected Musical Networks: Toward a Theoretical Framework. *Computer Music Journal*, 29(2): 23–39.

Ajánlott linkek

Laptopzenekarok gyűjtőlapja: http://www.laptoporchestra.com/about.html
European Bridges Ensemble: http://www.quintet-net.org/info/ebe.html

„Az a különbség a blogger és az újságíró között, hogy az újságíró telefonál”

Kerekasztal-beszélgetés Greff András, a Magyar Narancs *Kultúra rovatának vezetője, Izsó Balázs, az* Impulse Creator *szerkesztője, Rónai András, a* Quart *szerkesztője és Kiss Tibor Noé újságíró részvételével a zenei műfajok kritikai retorikájáról, az on- és offline zenei újságírás viszonyáról. A moderátor Tófalvy Tamás.*

Zenei műfajok, hagyományok kritikai hagyományai

Az egyes zenei műfajokban jellemzően milyen retorikájuk van a kritikusoknak, amikor bemutatnak egy új lemezt? Hogyan helyezik el azt az eddigi lemezek sorában? Mi az, amitől egy lemez jónak számít az érvelés szempontjából, és mi az, amitől autentikussá válik?

Tófalvy Tamás: A posztmetal vagy poszthardcore zenekritikában nagyon sokszor felmerül érvelésként, hogy egy adott lemez azért jó, mert még inkább kitágítja a műfaj eddig ismert határait, és azt a fajta progresszivitást és virtuozitást, amit eddig láthattunk, még inkább új szintre emeli, és ezáltal még jobb, minőségi produkciókat hoznak majd létre. Más, például egyes extrém metal kultúrákban a kompromisszummentes keménység, durvaság az, ami egyfajta pozitív előjelet jelent, és ha ebből enged egy zenekar, az inautentikussá teszi a művet. Például a skandináv, amerikai retro-rock gitárzenékben milyen fontosabb retorikai alakzatokat lehet megfigyelni?

Greff András: Ha a skandináv, amerikai retrozenekarokat nézzük, amelyek úgymond a hatvanas-hetvenes évek zenéjét reciklálják – az irányzat Svédországban egy önálló hullám lett, olyan zenekarokkal, mint a Hellacopters, Turbonegro, Backyard Babies –, az a legérdekesebb, hogy a kritikusok félreraknak olyan szempontokat, amelyeket egyébként számos más stílusnál érvényesítenek. Itt főként az eredetiség fogalmára gondolok – ha ezt érvényesítjük egy kritikában, akkor az összes ilyen zenekart leírhatjuk, vagy negatívan kell megítélnünk, hiszen ezek vállaltan nem eredetiek, hanem tudatosan merítenek, akár konkrét idézetekkel vagy lopásokkal a hatvanas-hetvenes évekbeli zenékből. Az olyan fogalmakat tehát, mint például a fejlődés és eredetiség, érdemes félreraknunk, illetve akár érvényesíthetjük is, de akkor minőségtől függetlenül azt kell mondanunk valamire, hogy ez nem jó, mivel már volt egyszer ilyen, és ez csak másolat.

Ebben a szempontban az az érdekes, hogy számos ilyen esetben pozitív kritikák születnek olyan lemezekről, amelyekről tényszerűen meg lehet mondani,

hogy itt és itt ezt és ezt a régebbi számot lopja. Ugyanakkor azok a szempontok, amit a metallal kapcsolatban mondtál, itt is érvényesülnek: minél nyersebb megszólalású egy lemez, minél autentikusabb, annál pozitívabban, és minél jobban közelít egy rádióbarát, polírozottabb hangzáshoz, annál negatívabban értékelik. Vagy ugyanígy: minél vadabb, gyorsabb, punkosabb egy zenekar, annál pozitívabb, amikor pedig a későbbi lemezeken ettől eltávolodnak, és egy érettebb, higgadtabb, felnőttebb hangzást gyártanak, akkor azt negatívan értékelik.

T.T.: Ez a fajta hozzáállás az eredetiséghez azt is jelentheti, hogy mintegy normatív erőként is felléphet egy hagyomány követése – például a legújabb Motörhead-lemez recepciója kapcsán lehetett olvasni, hogy itt egy újabb Motörhead-lemez, ami voltaképpen ugyanaz mint 20 éve, és tulajdonképpen azért jó, mert ugyanazokat az értékeket, amelyek régen megvoltak, megtartják, és újra előadják. Tehát ez jelentheti azt is, hogy ha egy hagyományba illeszkedik, és betartja a szabályokat, akkor az eleve attól jó, hogy egy hagyomány része?

G.A.: Szerintem ez így, ebben a formában nem igaz. Ezeknek a zenéknek a megítélésénél az számít, hogy mennyire írnak jó számokat, és mennyire nem. Tehát azt félre kell tenni, hogy új ösvényeket szántanak-e vagy sem, mert ez nyilvánvalóan nem fog megtörténni. Ezeknél a zenekaroknál kizárólag az számít, hogy mennyire hatásosak, mennyire írnak jó számokat.

T.T.: Világos, bár gyakran észre lehet venni, hogy ez az egyébként sok műfajnál fontos kritérium akár még háttérbe is szorulhat. Ha egy eredetiség-központú zenei kultúrában például nagyon eredeti a hangzás, de nem jók a számok, akkor ezt a negatívumot akár el is moshatja az eredetiség erénye.

G.A.: Igen, mert bizonyos műfajokban nem várjuk el a klasszikus dalszerzői erényeket. Ezek a zenék, amelyekről én beszélek, a hagyományos verze-refrén-verze-refrén, tehát a klasszikus kompozíciót követik, ami a Beatles óta egy standard, és így jobban meg lehet ítélni, hogy mennyire kerek, mennyire erős számok és dallamok.

T.T.: A drumandbass színtéren az eredetiség, mint olyan, általánosságban mennyire jelent értéket, ha egy új lemezt kell bemutatni, a kritikusok mennyire hangsúlyozzák ezt a szempontot?

Izsó Balázs: Szerintem elég fontos. A drumandbassnél két dolog szokott definíciószerűen jelentkezni. Az egyik az, hogy ez az egyik legelőremutatóbb elektronikus zenei műfaj. Ez nyilván igaz volt 1996–97-ben, de ezt azóta is próbálják belőle kierőszakolni a hívei, és szerencsére még nem is vesztette el teljesen ezt a tulajdonságát. Másfelől viszont ott van az is, hogy nagyon olvasztótégely-jellege van, tehát vannak, akik techno hatásokat olvasztanak be,

vannak, akik soult, funkot mintáznak darabjaira, vannak, akik diszkós vibeot raknak bele. Ilyen értelemben a legjobb drumandbass számokról szokott kiderülni, hogy valójában óriási lopások, mert valamelyik húsz évvel korábbi zene alapötletét hasznosítják újra. Viszont ha a szám magán a drumandbassen belül eredeti, akkor ez mégsem negatívum.

T.T.: És feltételezem, hogy ez hasonlóan nagy olvasztótégely, mint amikor azt mondom, hogy „metal". Tehát azok a különböző DJ-k vagy előadók, akik különböző hatásokat olvasztanak be, azok majdhogynem elkülönülő hallgatósághoz is szólnak. Föl lehet-e fedezni ilyen különbségeket?

I.B.: Mostanában kezd némiképp széttörni a színtér, de egyébként azok, akik próbálták kicsit felülről istápolni, nagyon sokáig vigyáztak arra, hogy a drumandbass az egy maradjon. Mindig voltak hangzások, volt, aki jobban szerette a könnyedebb, vokálosabb darabokat, volt, aki a keményebb, sötétebb vonalat szerette, de a szcéna legmeghatározóbb lemezlovasai, producerei mindig több hangzást egyesítették a DJ-setjeikben.

T.T.: És ez az egységesítő vágy megjelenik a reflexiókban is?

I.B.: Én azt gondolom, hogy igen. Én ezt képviselem, ebben hiszek. A „marginális" visszatérő szó volt az előadásokon a mai délelőtt folyamán, és én még mindig annyira kicsinek gondolom ezt az egészet, hogy nem látom értelmét annak, hogy szétszabdaljuk. Ezért is gondolom így.

T.T.: Az ambient vagy a dark ambient viszonylatában mi visszatérő elem?

Kiss Tibor Noé: Az ambient vagy dark ambient hagyományban, ha lehet ilyen hagyományról beszélni, az eredetiség kulcsfogalom, és nehéz nem megfelelni neki. A műfaj maga azt jelenti, hogy környezeti hatásokat építesz bele a zenédbe, azokkal mixelsz. Ezért elég nagy a mozgástér, és talán ezért is lehet szinte minden egyes lemezre azt mondani, hogy „eredeti". A kritikák ezért általában nem is az eredetiség szempontjából szokták megkérdőjelezni egy adott zene minőségét. Hogy egy példát mondjak, itt van a viszonylag ismert Biosphere nevű zenekar. A zenekar egyedüli tagja Geir Jenssen, egy norvég hegymászó, aki megmászta a 8201 méter magas Cho Oyu nevű csúcsot, ami talán a hatodik legmagasabb a Himalájában. Aztán készített erről egy lemezt, ami csak az általa ott felvett hangokból áll. Sistereg a rádió, fúj a szél, kolompolnak a birkák, elmegy egy teherautó – ilyesmiket hallunk a lemezen. Ez már önmagában eredeti, mert ki fog lemezt csinálni a Himalája zajából, ha nem az, aki oda eljut? Márpedig nagyon kevés ilyen ember van, s közülük még kevesebb zenész. Szerintem az eredetiség az ambient műfajában teljesen alapvető dolog. Az már sokkal nehezebb és izgalmasabb kérdés, hogy az ambient műfajon be-

lüli előadók között hogyan lehet különbséget tenni. Ezt a kritikusok is nehezebben tudják kezelni.

T.T.: Elő szoktak kerülni olyan kifogások, hogy egy ambient vagy dark ambient előadó azzal, hogy filmeknek, videojátékoknak csinál zenét, „eladja magát”? A magukat autentikusnak gondoló autentikus dark ambient rajongók szemében visszatetszést keltő jelenség az, hogy ő kimondottan mainstream vagy üzleti termékekhez ad egy funkcionális aláfestést, ami egyébként nem annyira radikálisan különbözik attól a zenétől, amit ő csinál, csak más a kontextusa?

K.T.N.: Ez a kérdés az ambientben vagy dark ambientben gyakorlatilag fel sem merül. Amikor Tim Heckerrel csináltam interjút, megkérdeztem tőle, hogy szokott-e letölteni zenét, vagy hogy zavarja-e az, hogy letöltik a zenéjét. „Dehogyis, ez tök jó, mert legalább így meghallgatják” – nagyjából ezt válaszolta. Az ambient annyira marginális műfaj, hogy egy előadónak egyszerűen minden olyan esemény, amitől az ő produkciója vagy terméke – ha a „produkció” a lemez, a filmzene pedig a „termék” – közkézre kerül, az nem gond. Hallgassák meg, terjesszék, szeressék. Lehet, hogy ez a metalban, vagy más műfajokban releváns kérdés, de az ambientben nem érzem annak. Nem tudom elképzelni, hogy van olyan dark ambient rajongó, aki például meghallgat egy 25 perces számot a *Holló* című film zeneszerzőjétől (aki egyébként Lustmord néven alkot a műfajban), és aztán azt mondja, hogy: ez a csávó ezzel eladta magát.

T.T.: Pár éve örömmel adtak hírt a magyar metal fanzine-ek arról, hogy egy Szeg nevű, szűk körben ismert magyar metalzenekar számát felhasználták egy több százezer példányban megjelenő amerikai videojátékban – és ezt extrém sikertörténetként kommunikálták a kritikai site-ok, pedig más esetben egy metalzenekar mainstream sikere egyértelműen negatívnak számít. Tehát erőteljesen be van ágyazódva, hogy mi számít kommercializálódásnak, és mi nem, ebben az esetben éppen attól függően, hogy most hozzánk tartozónak, és a mi közösségeink tagjainak a sikereként van-e értelmezve, vagy sem.

G.A.: Ez olyan, mint az Oscar-díj: ciki, de ha magyar film bejut, az csodálatos dolog.

K.T.N.: Ez szerintem az újságíróktól is függ. Lehet, hogy van olyan tradicionális metalmagazin, vagy szerző, aki szerint ez ugyanúgy bűnnek számít. Szerintem ez is teljesen attól függ, hogy ki az, aki a gép előtt ül.

T.T.: A kísérleti zenék terén és a hasonló területeken lehet-e látni valamilyen főmotívumot, akár az eredetiség fogalmához kapcsolódóan, vagy más kiemelkedő fontosságú retorikai mozzanatot, ami megjelenik akkor, amikor egy lemez jósága, autentikussága mellett érvelnek a kritikusok?

Rónai András: Az előzőekre rátromfolva a kísérleti zenék nemcsak marginálisak, hanem sokkal marginálisabbak, mint bármi más; de ez persze egy olyan címke, ami iszonyatosan szertágazó dolgokat fed le. A szcéna vezető nyomtatott lapjának, a *Wire* magazinnak, amint azt múltkor megdöbbenve láttam, Tricky volt a címlapján – ezt az élményt még nem dolgoztam fel. Amikor öthat évvel ezelőtt a Radiohead frontembere szerepelt a címlapon, szintén megosztotta a közönséget. De a *Wire* magazinban van szabad improvizáció, kortárs klasszikus zene, dubstep, számomra teljesen követhetetlen módon bekerülnek akár világzenei, feldolgozott világzenei vagy gyűjtött népzenei anyagok, vagy akár avantgárd rock – és én nem látom, hogy lennének olyan jól meghatározható stílusjegyek vagy retorikai fordulatok, amelyek egyértelműen ezek bármelyikét le tudnák írni. Inkább azt gondolom, hogy ennek a fajta zenének és főleg az erről való írásnak az egyik jellemzője az, hogy eléggé reflektált. Pont ezért az ilyen kérdések, hogy eladta magát vagy nem adta el magát, hogy eredeti vagy nem eredeti, nem kerülnek elő, mert itt van egy bizonyos reflexiós szint. A kritika írója a saját maga pozícióját illetően akár elméleti tudással is fel van szerelkezve; vannak olyan emberek, akik egyszerre zenészek, kritikusok, elméletírók. Az improvizációs zene például kifejezetten olyan műfaj, amelyben sok ember szeret elméletet alkotni arról, hogy mit csinál. Ez egy olyan típusú reflexiós szintet jelent, ami bizonyos fajta rajongói típusú hozzáállásokat (amit persze mindenki érez az eredetiség kapcsán, vagy hogy valaki eladja magát vagy sem) kvázi letilt.

T.T.: Ez egy érdekes részkérdést is felvet. Vannak olyan kritikusok, akik maguk is zenéltek, vagy zenélnek, és vannak olyanok, akik soha nem is érintettek hangszereket. Hallottam már nagyon eltérő véleményeket, miszerint nem jó az, ha a zenész ír, mások szerint a zenei pályafutás nem érinti a kritikusi tevékenységet. Ti ezt hogyan látjátok, akár a saját magatok által jobban ismert színtéren, vannak-e olyan kritikusok, akik szintén zenélnek, és ha igen, akkor ezt hogyan fogadják?

G.A.: Alapvetően szerintem ez nem számít. Attól, hogy valaki zenél, lehet rossz kritikus is, meg jó kritikus is. Nem ez dönti el.

T.T.: Nem éreztél olyat a visszhangokból, hogy például neked (*Greff András korábban a Convoy, jelenleg a The Joystix nevű zenekarban játszik – a szerk.*) választanod kéne? Nem jöttek olyan visszhangok sosem, hogy nem lehet mindkét lovat megülni?

G.A.: Az ember azért tudatosan hajlik arra, hogy a hazai zenekarokról ne nagyon írjon, hogy ne legyen ilyen összeférhetetlenség.

T.T.: Ez akár nagy probléma is tud lenni, nem?

G.A.: Igen, de azért nem megoldhatatlan. Tulajdonképpen nem tartom problémának.

I.B.: Nálunk a szűkebb csapatban is többen vannak, akik zenélnek és írnak is, konfliktus nem volt belőle, összeférhetetlenségi kérdés esetleg felvetődhet, de megoldhatónak gondolom, és jellegében a technikai részleteket általában jobban feltárják azok a kritikák, amelyeket olyan szerző jegyez, aki maga is foglalkozik a zenével, producer szinten is. Tehát nem azt fogja mondani, hogy hú, milyen szép szállós téma volt, hanem bele fog menni, hogy milyen stringek voltak, meg vajon hogyan mintázták, hogyan processzálták, és milyen szintivel dolgoztak még mellé.

T.T.: Ez azért érdekes, mert a kritikákhoz kapcsolódó fórumokat böngészve gyakran előjön a „nem tetszett? csinálj jobbat!” érvelés (ami persze nyilvánvalóan érvelési hiba), és nagyon magas labda, ha valaki zenész, és felszabadul egy ilyenfajta retorika az olyan cikkek, kritikák nyomán, amelyeket zenész írt.

I.B.: Mivel a mi oldalunk nonprofit alapon működik, a szerzők nagy része alapvetően arról ír, amit szeret. Mert arra szánja a szabadidejét, hogy: hú baszszus, a többiekkel is meg kell ismertetnem, hogy ez az új album aztán mennyire adja! Ritkán van az, hogy azon őrjöngünk, hogy úristen, most mekkora mocsok ez! Ezért nagyon ritka, amikor ez egyáltalán, mint lehetőség felbukkan.

Online és offline zenekritika, profi és amatőr zenei újságírás

Van-e különbség a „profi” és az „amatőr” zenei újságírás között? Milyen újságírói műfajok működnek jobban offline illetve online? Kell-e szeretni a kritikusnak bírálata tárgyát?

T.T.: Jól látható, hogy vannak praktikus különbségek az amatőr és a professzionális kritikai munka gyakorlatában, például, hogy a nonprofit vállalkozásokban leginkább szeretetből írnak a közreműködők, ezért inkább arról írnak, ami megragadja őket. Ez lehet egy olyan szempont, ami jellemezhetné azt a kritikát, amit én inkább alulról szerveződőnek, mintsem amatőr újságírásnak vagy zenekritikának neveznék?

I.B.: Remélem, hogy lehet annak tekinteni. Én azt gondolom, hogy az évek alatt azok, akik nálunk megjelentetnek cikkeket, amit mi lehozunk, az megüt egy olyan szintet, amin bízom benne, hogy nem érződik az, hogy: úristen, most a srác menjen vissza a gimibe, és szerezze meg az érettségit.

T.T.: A nyilvánosságrobbanással, ami a közösségi alkalmazásoknak köszönhető, gyakorlatilag bárki megfogalmazhat olyan véleményeket, amelyeket eddig

csak nagyon sok munkával lehetett megtenni. Ha régen valaki, egy igazi rajongó elkezdett dolgozni a fanzine-en, akkor az azt jelentette, hogy ő összeragasztgatta a képeket, megírta hozzá gondosan a cikket, utána átnézték, összedobták, összeválogatták a lemezkínálatot, és így tovább, majd ezt elkezdték fénymásolni, és ezután terjedhetett. Ellenben ma ez szinte minden ilyen technikai és időráfordítást nélkülöz, hiszen elég regisztrálni egy blogszolgáltatónál, és elkezded írni a magadét. Szerintetek ennek amellett, hogy nyilvánvalóan negatív hatásai is vannak, hiszen az alulról szerveződő nyilvánosság a minőséget nagyon le tudja rontani, milyen oldalai egyértelműen pozitívak?

R.A.: Ezt nem én találtam ki, hanem olvastam, de nagyon találó: az is nagyon megváltozott, hogy régen az emberek úgy jutottak hozzá a zenékhez, hogy megvették vagy lemásolták őket; és az újságírók, a kritikusok egy külön kasztba tartoztak. Amikor egy újságíró megírta, hogy szerinte mik voltak az év legjobb lemezei, akkor róla el lehetett hinni, hogy ő valóban meghallgatta az év releváns lemezeinek nagy részét, és abból válogatta ki a legjobbakat. Az viszont, aki nem volt kritikus, ezt nem tehette meg, hiszen ahhoz olyan energia- és pénzbefektetésre lett volna szüksége, ami lehetetlen volt. Ma ez egyszerűen megszűnt. Emlékszem, amikor elkezdtem olvasni a zenei sajtót, azon csodálkoztam, hogy hogyan lehet az, hogy itt vannak ezek az újságírók, és írnak egy zenekarról, akiről soha életemben nem hallottam, és tudják azt, hogy mikor alakult, ez volt az első lemeze, és így tovább. Honnan tudják ezeket? Aztán később szembesültem azzal, hogy van ilyen, hogy sajtóanyag. Ha valaki nem volt újságíró a professzionális értelemben, akkor nem volt benne azokban a csatornákban, amelyeken eljutnak hozzá a promó lemezek és anyagok. De ma már nincs ez, hogy ha tudni akarsz valamit egy zenekarról, ahhoz energiát kell befektetned, vagy egy privilegizált helyzetben kell lenned – mert felmész a Wikipédiára, és utánanézel; jó esetben máshol is, mert annak néha a fele téves.

T.T.: Nyilván van egyfajta társadalmi különbség abban, hogy a hivatásos kritikus elvileg abból él, amit csinál, a hobbikritikus pedig a munkáján felül, ingyen dolgozik. De mi történik akkor, és ez azért elég jellemző karriersséma, ha valaki elkezd építeni egy underground oldalt, és hirtelen felfedezik a kiadók, megkeresik, hogy hirdessenek ők, a lemezeket elkezdik ajánlani, elkezdik küldeni az úgynevezett sajtóanyagokat is, tehát az egész professzionalizálódik? Ti tudnátok-e húzni olyan határt, ami a végterméket magát megkülönböztethetővé teszi egy nagyon jól szervezett és már-már üzleti alapon működő site, és egy médiacég által szervezett kritikai oldal között?

I.B.: A bannerek mennyisége. Szerintem semmi más. Hiába csináljuk évek óta, ha valakinek mondjuk, hogy ez nonprofit, akkor mindig ledöbben. Mi önszerveződően kezdtük, és aztán eljött egy szint, amikor azt mondtuk, hogy: oké, most már látogatnak minket ennyien, van egy olvasótábor, akkor viszont

már van egy elvárás, amit teljesíteni kell, most már nem lehet akármit kirakni. Egyfelől megvan a közösségi jelleg, mert a fórum a mai napig hajtóereje az oldalnak, másfelől meg az újság részén próbáljuk ezt a professzionálisabb vonalat vinni – emiatt kicsit identitászavarban is vagyunk, de ez már megint a mi speciális esetünk, amivel nem akarok senkit sem untatni.

R.A.: Nádori Péter (*Nádori Péter a Quart „nagybani” szerkesztője – a szerk.*) egyszer azt mondta, hogy az a különbség a blogger és az újságíró között, hogy az újságíró telefonál. És tényleg, a telefonálás nagy teher lehet, bár a telefonálás mennyisége szempontjából azért meg kell különböztetni a magyar médiát a külfölditől. Még annyi különbség lehet, hogy a nagyon nagy, mainstream sztárok kinek adnak interjút, ilyesmi. És szerintem fontos az is, hogy a kritikusok írjanak olyan dolgokról is, amiket nem szeretnek. Ha valaki véletlenül olvasgatja a Quart kommentjeit, akkor látja, hogy egyfolytában előjön, hogy: „miért írsz olyanról, amit nem szeretsz?” Hát pont azért, mert azt gondoljuk, hogy jó esetben egy kritikus rendelkezik olyan széles látókörrel, határozott értékrendszerrel, bizonyosfajta, jó esetben magas szintű íráskészséggel – és ha nem szereti, akkor azt el tudja mondani úgy, hogy az releváns, értékes és érdekes lehet(ne). Elvileg azoknak is, akik szeretik, meg akik nem tudják, hogy mi az. Velem azért előfordult régen, amikor még egyáltalán nem voltam hivatásos kritikus, hogy írtam olyan lemezekről, amelyeket nem szerettem. De hát ezt nyilván csak dühből – meghallgatsz egy lemezt, amire kíváncsi vagy, és kiderül, hogy rettenetesen szar, és akkor dühből megírod, hogy jézusmária. De ha van olyan hajtóerő vagy ösztönzés, hogy: „meg kell írni, foglalkozni kell ezzel, valakinek meg kell írnia speciel pont ezt, ezért vagy azért, és szerintem tanulságos lehet vagy lehetne”, és ha jól meg van írva a cikk, alaposan argumentálva van, nagy mennyiségű hallgatás áll mögötte – akkor az, hogy „meghallgattam, szörnyű volt, ti ne hallgassátok meg” kifejezetten érdekes lehet.

I.B.: Abszolút egyetértek ezzel, én már többször próbáltam saját magamat is, a szerzőtársakat is ráerőszakolni arra, hogy írjunk olyanról, amit nem szeretünk. Mert ha mi azt gondoljuk, hogy véleményt alkotunk, meg képviselünk valamit, akkor meg kell mondanunk azt is, hogy ez meg az miért nem tartozik ebbe bele. De itt van ugye megint a hobbi- és az időtényező… szóval egy elfogadható szempont, hogy a profi kritikus, illetve a hivatásból kritikus megteszi ezt is, és úgy teszi meg, hogy nem dühből…

R.A.: Szerintem lehet dühből is.

I.B.: Néha poén egyébként. Sőt…

T.T.: Szerintem az alulról szerveződő kritikába is belefér az, hogy olyanról írjak esetleg, amit nem szeretek. Pont azért, mert ha például egy adott lemezt mindenhol mesterműként értékelnek, de szerintem nem az, akkor azt nagyon

is szóvá akarom tenni. És nyilván előfordulhat az is, hogy ugyanolyan motiváló lehet akár egy borzasztó rossz album egy kritika megírására, mint egy remekül sikerült.

I.B.: Szerintem egy jó szempont az, hogy olyan írjon róla, aki egyébként nagyon is szereti azt az előadót. Ha gyengébbet ad ki az előadó, akkor sokkal hitelesebben meg tudja írni az, aki egyébként rajongott minden megjelenéséért, hiszen tudja, hogy mi eddig a standard, és ahhoz képest milyen irányba megy el.

T.T.: Korábban esett már szó arról például a lemeztúrás kapcsán *(Vályi Gábor előadásában – a szerk.),* hogy az online szférába áthelyeződő diskurzusok sokszor felszámolják a személyes találkozókat. Régebben havilapoknál, hetilapoknál voltak olyan író-olvasó találkozók, ahol meg lehetett beszélni a dolgokat – jelenleg tudtommal már nem nagyon vannak ilyenek.

G.A.: Szerencsére. *(nevet)*

T.T.: Ugyanakkor például egy olyan online magazinnál, fórumnál, ami zenével foglalkozik, szerencsés esetben pezsegnek a fórumok, és lehet tudni, hogy ki mit gondol, ki hogy olvassa a cikkeket. Egy hetilapnál hogyan látod, van-e olvasói közösség, és ha van, akkor milyen igényei vannak?

G.A.: Van, csak láthatatlan, és nyilván ez egy hátrány az online-hoz képest, mert az ember örülne, ha tudná, hogy pontosan milyen reakciók érkeznek. Érkezhetnek persze olvasói levelek, de azért szerintem már egyre kevésbé vannak arra kondicionálva az olvasók, hogy olvasói levelet írjanak egy kritikára, míg az online újságoknál rendszeresen kommentálnak. Persze ott is a helyén kell ezt kezelni, mert az, hogy egy lemezre érkezik tíz hozzászólás, az azt jelenti, hogy az olvasóknak csak egy nagyon szűk szelete szólt hozzá. Tehát az nem azt jelenti, hogy az egy abszolút vélemény lenne, bármilyen szempontból, de legalább látszik valamilyen vélemény, ami nálunk az újságnál nincs meg. Ez egy hátrány.

T.T.: Egyrészt kutatások, másrészt trendek is mutatják azt, hogy hogyan olvasnak online és offline az emberek. Ti hogyan látjátok, a saját tevékenységetekben és a saját médiumotokban, attól függően, hogy offline vagy online, melyek azok a tartalmak, amelyek jól működnek, és melyek azok, amelyek nem – akár olyannyira nem, hogy lehet, hogy ki is esnek később a szórásból? Gondolok itt olyan műfajokra, mint az interjú, lemezkritika, koncertbeszámoló, és így tovább. Mindegyiknek megvan az előnye, hátránya offline vagy online környezetben.

G.A.: Mindegyik műfaj működik offline is, csak éppen lehetnek különbségek. Például a koncertkritikáknál érzek egy erősebb hátrányt. Ha van egy koncert,

és másnap valaki megírja, amikor még friss, és ez mindenkit érdekel, akkor ez behozhatatlan egy hetilapnál, ami egy hetet csúszni fog vele. És ez valamennyire nyomasztott a lemezkritikáknál is, mert most már tényleg az terjedt el, hogy itthon is már, mondjuk a Quartnál is, de ha megnézem például a Pitchforkot, akkor a lemez megjelenése napján fönt van a kritika. De ugyanakkor ennek szerintem van egy minőségbeli hátránya is. Az olvasók egy idő után szkeptikusak lesznek, hogy akkor volt-e elég ideje a kritikusnak meghallgatni ezt a lemezt, azzal együtt is, hogy ma már le lehet tölteni.

R.A.: A külföldi kiadók küldenek promó lemezt akár hónapokkal a megjelenés előtt is, csak ez Magyarországon még kevésbé működik.

T.T.: Mondjuk egy bizonyos színtérnek igazi obskurus médiumában pont az lehet nagyon autentikus, ha már a megjelenés előtt megjelenik a kritika, „te már meg is hallgattad, amikor nekem még nincs is ott a winchesteremen”. Ez egy nagy különbség lehet, mert egy mainstream médium nem vállalhatja fel feltétlenül, hogy a hivatalos megjelenés előtt ír kritikát.

G.A.: Igen, ott semmiképp nem lehet előtte.

I.B.: Azt fontosnak érzem elmondani, hogy a drumandbass meg a legtöbb törtütemű elektronikus zenei műfaj (breakbeat, dubstep) elsősorban kislemezen él a mai napig, tehát maxi megjelenésekben, két-három számos megjelenésekben, és nem albumokban. Kevés album van arányaiban, és kevés olyan „albumos” művész, akinek az albuma többet ér, mint egy kislemezgyűjtemény. Emiatt viszont annak igenis nagy hagyománya van, mp3-tól függetlenül is, hogy ott van a fehér címkés promó egy hónappal korábban a „jobb lemezboltok” polcain. Ha a szerző abból a szűkebb rétegből származik, akinek van pénze, ideje, lelkesedése, kapcsolata utánajárni annak, hogy ő egy hónappal korábban beszerezze, akkor ő már tíz évvel ezelőtt is írhatott a megjelenése előtt kritikát. Én személy szerint azt a szerkesztői elvet próbáltam erőltetni, hogy ne előzzük meg nagyon a megjelenés dátumát, mert az visszaüthet. A drumandbassben az van, hogy mindenki annyira új akar lenni, annyira a legfrissebbet akarja, hogy mire megjelenik valami, már nem érdekes. Ami egy vicc. Tehát ne csináljuk azt, hogy a lemezbolttal szúrunk ki, hogy mi lehozzuk egy hónappal azelőtt a kritikát, és mindenki odamegy, hogy: „hallod, hallod, kell ez a lemez!”. És akkor néz a lemezboltos, hogy: „de hát nincs, ember, majd a hivatalos megjelenéskor tudunk adni, most megkapta mondjuk DJ Palotai, mint legnagyobb név, azt az egy példányt” – már amikor évekkel ezelőtt még lemezről játszott. És akkor mire eltelik az az egy hónap, és ott van a polcon, addigra meg elfelejtik, mert megint valami olyanról írtak, ami majd egy hónap múlva fog megjelenni. Szóval egyfelől nálunk legális az, hogy írunk korábban, másfelől viszont nem mindig akarunk korábban írni.

T.T.: A külsős szerzők felé milyen kontroll, elvárás van azzal kapcsolatban, hogy mikor, hogyan írhatnak egy bizonyos lemezről?

K.T.N.: Tapasztalataim szerint nem nagyon vannak ilyenek. A *Narancs*ban még akkor írtam viszonylag sokat, amikor Marton László Távolodó szerkesztette a rovatot. Tőle azért sokat lehetett tanulni, bár nem nagyon kommunikált, sokszor inkább csak a végeredményből láttam, hogy „feljavított" egy-egy cikket. Azoknál a lapoknál, ahova általában írok, nem olyan emberek dolgoznak, akik azt mondják neked, hogy: „hopp, ez nem igaz erre a zenekarra", mert nem is ismerik. Legfeljebb stilisztikai problémák merülnek fel. Visszatérve a zenéhez: szerintem mi itt végig marginális zenékről beszélgetünk – persze lehet azon versenyezni, hogy melyikünk a marginálisabb, de ennek csak a futballpályán van értelme. Szerintem például a retro svéd zenekarok is marginálisak Magyarországon. Vagy ott van a Sigur Rós nevű izlandi zenekar, amelyik olyan népszerű Amerikában, hogy fellép a Letterman show-ban, Magyarországon pedig nagyjából minden ezredik ember hallotta a nevét. Óriási különbség van a magyar és a nyugati zenei kultúra között. Szerintem nekünk, mint zenei újságíróknak, az a legfontosabb feladatunk, hogy egyáltalán írjunk ezekről az együttesekről, és az olvasók legalább tudomást szerezhessenek a létezésükről. Az már egy másik kérdés, hogy rajongok-e egy zenekarért, vagy sem. Számomra sokkal fontosabb, hogy jól meg tudd fogalmazni a dolgokat, jól meg tudd írni a cikket. És erre a „komoly" újságoknál azért jobban figyelnek. Bár több blogot én is szívesen olvasok, ez ügyben kissé konzervatív vagyok: az a tapasztalatom, hogy a nyomtatott sajtóban azért felkészültebb újságírók dolgoznak.

Ízlésformálás, mainstream és underground

Feladata-e az ízlésformálás a kritikaírásnak vagy sem? Mitől függ, hogy egy „mainstream" vagy egy „underground" előadó produkciójáról beszámol-e egy lap vagy site? – Kérdések a közönség soraiból

Kérdés: Én minden jelenlevőhöz idézném a szavaimat, mindenkihez van egy kérdésem. Greff Andrástól azt kérdezném, hogy a véleményformálást és az ízlésformálást mennyire tartja feladatának a *Magyar Narancs*. Például egy senki által nem ismert japán noise gitáros koncertjéről lehoztok egy kritikát, de ha itt járnak olyan zenekarok, akik a popkultúrából tényleg elég nagy szeletet hasítanak le vagy befolyásolnak, akkor arról pedig nem jelenik meg semmi. Tehát a válogatásnál mennyire játszik szerepet az ízlésformálás, illetve a „népművelői" funkció? Ugyanezt kérdezem például Rónai Andrástól is: a diszkussziónak a formálása, a fórum moderálása mennyire fontos? Tehát ha valaki nagyon nagy butaságokat mond, azt valaki, aki ért hozzá (újságíró) korrigálja, és ezáltal is formálja a diskurzust? Én például azt vettem észre, hogy színvonalában nem nagyon halad előre a fórumozás. És ezt kérdezném mindenkitől, hogy

mint ízlésformálók, ezt a felelősséget ti hogyan érzékelitek? Mennyire tekintitek feladatotoknak, hogy az alapokkal is megismertessétek az embereket?

G.A.: Kettéválasztanám a kérdést. Egyrészt mi a *Narancs*ot ízlésformálónak gondoljuk, és ezt fontosnak tekintjük. Azért választom ketté, mert adott a kérdés, hogy ha eljön valaki, mint mainstream vagy mint fontos előadó, akkor arról írunk-e vagy sem. Ott meghúzunk egy határt. A *Narancs* elvileg alternatív rock, pop és egyéb műfajokról ír, amibe ha Kylie Minogue játszik itthon, az belefér, de ha például a Queen a sportarénában, nos az a felállás már nem érdekes a mi számunkra. Szerintem ami fontos, vagy amiről úgy gondoljuk, hogy a mi olvasóinknak érdekes lehet, arról mi is mindig írunk. Az underground műfajoknál egy valós probléma, hogy olyan, teljesen ismeretlen zenekar lemezéről vagy koncertjéről, ami külföldön és nálunk is nagyon underground státusban van, arról szerintem nincs igazán sok teteje írni. De ha van olyan dolog, amiről úgy gondoljuk, hogy ez egészen nagyszerű zene vagy koncert volt, és szeretnénk megismertetni az olvasókkal, akkor viszont érdemes róla írni, akkor is, ha tudom, hogy ez világszerte is csak háromezer példányban megy el, meg húszan járnak a koncertjére.

R.A.: Szerintem ebből a szempontból például van egy különbség az offline és online sajtó között. Egyszerűen annyi, hogy egy offline újság x darab lapból áll, egy hetilap zenei rovata x oldalas…

G.A.: Igen, itt elég fontos az is, hogy mi nem zenei újság vagyunk, hanem egy kulturális hetilap, amelyben van zenerovat, tehát eleve nem is feladatunk mindenről írni, hanem szelektálni kell. Míg például a Quart az egy zenei site.

R.A.: A végtelenített tárhelyen végül is elférnek a dolgok. Tehát nem kell eldönteni, hogy akkor Kylie Minogue-ról írunk vagy akárkiről ezen a héten, és akkor jövő héten meg már az egyik nem lesz aktuális, és ezért tényleg választani kell közülük, hanem végül is elfér mind a kettő. Persze más kérdés, hogy ez hogyan lesz szétnyomva az oldalon, melyik milyen kiemelést kap, melyik jut el az Origo-címlapra, illetve persze az emberi erőforrások is végesek. Ebből a szempontból van egy különbség. Ami az ízlésformálást illeti, szerintem nyilvánvaló, hogy Magyarországon nemcsak a zenei újságírók és nemcsak a zenében komolyabban tájékozott hallgatók elégedetlenek a hazai zenei élettel, hanem nagyjából mindenki, akit ez egyáltalán érdekel és foglalkozik vele. Ha beszélsz nagy kiadók vagy nagy koncertszervező cégek vezetőivel, előbb-utóbb ők is elkezdik sorolni, hogy milyen bajok vannak. Emiatt aztán az ízlésformálás valószínűleg mindenkinek a kimondott vagy ki nem mondott célkitűzése; csak az a kérdés, hogy ezt hogyan valósítsuk meg. Én nem hiszek abban, hogy ha írtam tegnap egy cikket a Necks zenekar új lemezéről, akkor ma sokkal nagyobb lesz irántuk az érdeklődés. Pedig van, ugye, ez az elgondolás, hogy milyen jó, hogy az interneten elolvasod, majd odamész és letöltöd, de a tapaszta-

lat nem azt mutatja, hogy egy-egy, amúgy akármilyen lelkes cikknek túl nagy jelentősége lenne. Azt gondolom, hogy a „formálás" elsősorban az a zenéhez való bizonyos hozzáállás vagy hozzáállások megmutatása (ami persze adott lemezek, koncertek stb. kritikájában jelenik meg), és ha ezt elég konzekvensen és jól képviseli egy lap, annak lehet hatása, legalábbis remélem. Például az, hogy ne a magyarországi színvonalhoz viszonyítsunk, nagyon fontos, és ezt mi elvként alkalmazzuk. Ami a fórumokat illeti, azt röviden meg tudom válaszolni: az iszonyatos nagy munka lenne, és iszonyatosan sok időt elvenne, ha az ember mindenre válaszolna. Ez egyszerűen ennyi.

I.B.: Az ízlésformálásról annyit, hogy nagyon hamar ránk sütötte az olvasótábor egy része, hogy szerintük mi kihez húzunk, kit támogatunk, milyen hangzásokat szeretünk. Egy ideig próbáltunk ez ellen harcolni, aztán meg egyszerűen feladtuk, és most mindenki azt gondol, amit akar. A fórummal meg az a helyzet, hogy azt gondolni, hogy néhány fórumos hangadó véleménye a valóságot tükrözi, körülbelül annyi, mintha azt gondolnánk, hogy a magyar emberek politikai beállítottságát és véleményét azok tükrözik, akik kimennek a térre tüntetni. Néhányakét biztosan, de nem mindenkiét. És mi moderálunk. Keményen. Sokan utálnak minket ezért, viszont amikor beleolvasok más fórumokba, azt látom, hogy a mai napig leginkább használható fórum a miénk.

T.T.: Nem vesz el túl sok időt a moderálás?

I.B.: De. De ezért kellenek felsőoktatásban részt vevő emberek…

R.A.: Szerintem fontos hangsúlyozni azt, hogy az irányvonalakról iszonyatosan hamar kialakul valamilyen kép, ami aztán nagyon lassan változik, ha egyáltalán. Például az Ultrahangot, mind a valahai oldalt, mind a fesztiválokat „kísérleti elektronikának" könyvelték el; holott azoknak a zenéknek, amiket szerettünk, amikről írtunk vagy a fesztiválon felléptek, jó részében gitároztak is, egy bizonyos hányadában egyáltalán nem szerepelt elektronika – arról nem is beszélve, hogy mekkora részükre volt igaz a kísérletezés, ha azt szűkebb értelemben vesszük annál, hogy „furcsa". De ha egyszer elkönyvelték az Ultrahangot ennek, akkor ezen a képen aligha változtat például Antony egy szál zongorás fellépése a fesztiválon, és így tovább. Gyakorlatilag bármilyen szerkesztettnek tűnő médiumnál kialakul valamilyen kép az olvasók fejében, hogy ott van valamilyen irányvonal. Holott nagyon sok döntés teljesen esetleges. Például: „X azt mondta, hogy írd meg te"; „á, nem írom meg én"; „írd meg te"; „én sem írom"; „jó, akkor mindegy, megírom én" – és akkor meghallgatja ötször vagy nyolcszor, és azt mondja, hogy ez borzasztó volt valamiért. Nem azt akarom mondani, hogy az, hogy mi jelenik meg, az egy véletlenszerűen kiválasztott ember éppen aktuális hangulatától függ, de nyilván elég sok esetleges-

ség van abban, amiből kifelé csak annyi látszik, hogy ezt most lehúzták, ezt most megdicsérték, és akkor már három darab kritika alapján az emberek összeraknak egy képet. Ráadásul, ha tíz kritikából egy fikázó kritika, akkor már az egész újság egy fikázó újság lesz, de tényleg: tízből egy alapján. Ezzel nem tudunk mit tenni, valóban, de azért jó lenne, ha ez kiderülne.

K.T.N.: Én csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy szerintem nagyon kicsi Magyarországon az underground zenékről író közösség… A Pitchforkon nem is tudom, hány kritika van egy héten, vagy egy nap…

R.A.: Napi öt-hat.

K.T.N.: Nincs Magyarországon olyan oldal, ami ezzel versenyre kelhetne, tehát ebből az következik, legalábbis számomra – legalábbis, ha most számsorokban, statisztikákban gondolkodom –, hogy minden egyes ilyen honlap vagy újság önkényes. Tehát én – mint zenei újságíró – kiválasztok valamit. De választhatnék mást is. Az pedig, hogy miért azt választom ki, tőlem függ, meg Andrástól függ, meg mindegyikünktől függ. Amúgy pedig tessék, lehet jönni, lehet írni bárkinek – ott vannak erre a blogok, amelyeken mindenki megírhat bármit. Legyünk őszinték: ez az egész nagyon szubjektív. És miáltalunk lesz szubjektív, azok által, akik csinálják. Kár elvárni az objektivizmust.

R.A.: Dehát azért nyilván vannak dolgok, amihez viszonyítunk; vagy legalábbis azt képzeljük, hogy az olvasók legalább egy része ugyanazokat a külföldi oldalakat olvassa, mint mi, és ezért ugyanazokról a lemezekről gondolja, hogy fontosak, mint mi. De mivel tényleg nincs kapacitás arra, hogy minden „fontos” vagy érdekes vagy jó lemezről írjunk, ezért ebben is van sok esetlegesség és személyes elfogultság.

Kérdés: Nekem mindig az az érzésem, hogy a magyar zenei újságírásban iszonyatosan túl van hangsúlyozva ez a mainstream-underground ellentét, és hogy szerintem ez komoly képzavarokat meg önmeghatározásokat eredményez. Ennek milyen következményei lehetnek? A másik pedig az, hogy való igaz, a statisztikák elég fejletlen zenehallgatási szokásokat mutatnak az országban, viszont bizonyos médiumok szerintem kifejezetten egy mennyiségi szemléletet sugallnak, amitől az az érzésünk támad, hogy ennyi zenét soha az életben nem fogunk tudni meghallgatni. Ezért olyan is előfordul, hogy az albumokat csak egyszer hallgatjuk meg életünkben, és így szerintem semmi sem ülepedik le belőlük.

K.T.N.: Szerintem jó a fölvetésed, és ebben nagyon igazad van. Sokszor érzem azt, hogy idehaza túlzottan is stílusokban gondolkodunk, és ezzel meg is kötjük magunkat. Ahelyett, hogy azt mondanánk: ez a zenekar tényleg jó.

R.A.: A mainstream-underground szemlélet nyilván hülyeség; viszont azt kell az embernek elhatároznia, hogy mennyire indul ki abból, amit az olvasóközönség tud és ahogy gondolkodik, illetve amit erről gondol, hogy milyen lehet? Mennyire próbál, még ha nem is ért vele egyet, ebből kiindulni, és onnan eljutni valahova máshová? Szerintem mi újságírók sem tudjuk, hogy mit gondolnak az emberek, ahogyan az emberek sem, hogy az újságírók milyenek. Vagyis az, hogy ez a szemlélet tovább él, annak is lehet a következménye, hogy azt hisszük, hogy mások így gondolkodnak, és akkor nekünk így kell beszélnünk ahhoz, hogy elmondjuk azt, amit gondolunk. És aztán ez egy öngerjesztő folyamattá lesz. De én ezt nem tartom olyan rettenetesen nagy problémának egyébként – lehet, hogy évekkel ezelőtt ez még nagyobb probléma volt, de most már szerintem nem. Másrészt a nemzetközi sajtó is használja az underground és a mainstream szavakat bizonyos kontextusban, csak nem ebben a leegyszerűsített oppozícióban. Tehát a mainstream pop egy létező kategória, ami szűkebb a jelző nélküli popnál – viszont ez nyilvánvalóan nem jelenti azt, hogy a nem mainstream pop az underground lenne; vagy például a nem mainstream hip hopnak csak egy kis szeletét hívják underground hip hopnak.

I.B.: A mi esetünkben azt mondhatom, hogy néhány konkrét stílust képviselünk, amiket én személy szerint nem gondolok undergroundnak, és én nem hiszem, hogy szembe szoktuk állítani a mainstreammel, tehát részemről „not applicable", és ezzel a jelöléssel passzolom tovább.

G.A.: A mainstream-underground szembeállítás úgy mindenképp hülyeség, ha az egyiket pozitívnak, a másiknak negatívnak feltételezzük. De ugyanakkor nálunk számít az a szelektálásnál, hogy ha megjelenik például egy új Oasis lemez, amiről tudom, hogy az olvasóknak egy nagyobb táborát érdekli, akkor arról írni kell. Ennyiben befolyásoló a mainstream és az underground. Az undergroundban nincsenek ilyen úgymond kötelezettségek, hogy azt feltételezném, hogy az a három olvasó, aki ismeri, az csalódottan fogja látni, hogy nem írtunk róla. Míg viszont vannak olyan lemezek meg koncertek, amiről tényleg úgy érzem, hogy muszáj nekünk is véleményt nyilvánítani, mert az olvasókat érdekli, hogy a *Narancs* mit mond erről meg arról a lemezről.