

Gyulai Attila

Black Metal ist Krieg

A politika határai a black metalban

„...fájdalom, de úgy tűnik, innét is menniük kell, iszonyatos égi háború, *heavenly war*, előjeleit véli ő látni, mondta, ebben az állati változásban, olyat, ami pusztítóbb minden elképzelhetőnél”
(*Krasznaborkai László: Háború és háború*)

1. BEVEZETÉS

A black metal és a háború azonosítása a zenét és a politikát sajátos kapcsolatba hozza egymással. A kapcsolat politikáját pedig az azonosítás módja, eljárása és stratégiája teszi láthatóvá. A kérdés az, hogy a zene – a black metal – lehet-e azonos a politikával, illetve az, hogy ennek a kapcsolatnak a felvetése milyen értelemben lehet már önmagában is politikai cselekvés.

A háború deklarációval kezdődik, akár az erőszak alkalmazásának pozitívista megközelítésében, amely a jogi eljárásokat helyezi előtérbe, akár az erőszakos cselekménynek a politikai vitában háborús tettként való értelmezésével. Az első értelemben a háborút be kell jelenteni ahhoz, hogy háború legyen, a második értelemben a háború jelentésének rögzítéséről (vagy vitatásáról) van szó. A deklaráció, a bejelentés azonban minden szempontból központi jelentőségű, nincs tehát háború háborús értelmezés nélkül, ami viszont egyszerre jelent háborúként való értelmezést, és értelmezést háborús cselekvésként.

Ha a black metal a háborús cselekmény, a háború a zene metaforájává válik, de a jelentésáthelyeződés olyan deklarációban megy végbe, mely nem csupán a zene, de a háború jelentését is elmozdítja, és magát a deklarációt nem helyezi a tényleges háborús cselekvés elé. A háborúval azonosított zene túllép azon a kérdéseken, amelyek arról szólnak, hogy mit és hogyan képes kifejezni a zene, mert ez az értelmezés nem a kifejezés, nem az utalás és nem a megjelenítés, hanem a beavatkozás és a cselekvés mentén határozza meg érvényesülésének szempontjait.

Háború és zene kapcsolatának hosszú története van, hiszen a zene ott van például a felvonulásban, a harc ritmusában, a győzelem és a vereség feldolgozásában. Ahogyan Thomas Mann *Doktor Faustus*ában a zeneszerző Adrian Leverkühn közeledik saját szellemi összeomlásához, a történetét közvetítő Serenus Zeitblom is egyre közelebb kerül saját elbeszélői idejéhez és teréhez, a háborúban összeomló Németországhoz. Leverkühn utolsó műve, a Doctor

Faustus panaszolkodása ennek a kettős összeomlásnak a találkozási pontján helyezkedik el, ott, ahol a Sátánnal kötött szövetség a csúcspontjára érkezik.

Hosszú esztendőig úgy képzeltük mi, börtönben sínylődők, hogy Németország a felszabadulást – önnönmaga kivítva szabadságát – egy ujjongó dicshimnusszal, a Fidelióval, a Kilencedikkel fogja megünnepelni. Ma már csak ez illik hozzánk, csak ez szólhat a lelkünkéből: a pokol fiának Istent és embert vádló panasza, amely a szubjektív jajszóból indul ki, de egyre inkább kiterjed, mintegy az egész kozmoszt magával ragadva, s melynél iszonyúbbat még nem hallott a föld. (Mann 2002: 623–624)

A gonosz a fordulópont után sem tűnik el, a jó és nemes a szerződés felbomlása után sem emelkedik ki, mert a fordulatot a *Kilencedik szimfónia* visszavonása kíséri. Az *Örömóda* ugyancsak szimbólum, de a *Faust*-darabhoz képest értékeivel együtt bukásra ítélt szimbólum. Tengelyi László szerint kétséges értelmezés, de felvethető, hogy a kifejezéshez történő áttörés szakítást jelent a démonival, az áttörés azonban mégis az ördögi körön belül marad, mint a jó folyamatos provokációja – és így fenntartója (Tengelyi 2007). Zeitblom szavai szerint azonban már maga a visszavonásban elért áttörés – Leverkühn folyamatosan keresett célja – is ellentmondásos értékeket juttat át.

Jajszó, panasz. De profundis – rajongó lelkem úgy érzi, példa nélkül való. De alkotó szempontból, zenetörténetileg csakúgy, mint a művészi egyéniség kiteljesülését tekintve, vajon nincsen-e valami nagyon is diadalmas, ujjongó a megtorlásnak, a bosszúnak ebben a félelmetes adományában? Vajon nem jött-e itt létre az 'áttörés', amelyről olyan gyakran beszéltünk Adriannal, a művészet sorsán, állapotán töprengve, tanakodva, s vitáink során föl-fölvetve ezt a problémát, ezt a paradox lehetőséget: visszanyerni, hogy ne mondjam – de a pontosság kedvéért hadd mondjam mégis így –, rekonstruálni a kifejezést, a legmélyebb és legmagasabb értelemben az érzéshez szólni ismét, de a szellemiség, a formai szigorúság legmagasabb fokán, mert erre kell eljutni, hogy a számító hidegség expresszív lelki hangba, a bensőséges, természetes bizalom hangjába csaphasson át?! (Mann 2002: 624)

Tengelyi László elemzése szerint a kérdés az, hogy az áttörés képes-e szakítani az ismétlés, a sorsszerűség démoni kényszerével: „Az az értelemrögzítés hat tehát démonian, amely *eszközként használja és ezzel megpróbálja hatalmába keríteni az ismétléskényszert.*” (Tengelyi 2007: 332, kiemelések az eredetiben) Az áttörés, a közvetlen érzelmi kifejezés lehetősége a *Doctor Faustus* panaszolkodásában azonban maga is ismétléssé válik, ahogyan egyszerre utal a már említett kettős összeomlásra, a zeneszerzőére és a háborús Németországéra, mintha a kifejezés nemcsak kísérné, hanem meg is valósítaná a bukást. Az ismétlés ugyanis nem lehet pusztán újrafelidézése valaminek; az ismétlés aktuusa a nem azonost hordozza magában, ezen a ponton pedig a megjelenítés, felidézés és cselekvés, beavatkozás is konfliktusba kerülnek egymással.

Gilles Deleuze az általánosság és az ismétlés szétválasztásából kiindulva úgy fogalmaz, hogy míg az előbbi kategória egy olyan nézőpontra utal, amelyből kiindulva az elemek felcserélhetők és helyettesíthetők, addig az ismétlés nem tartozik sem a hasonlóság, sem pedig az egyenlőség területéhez. Az általánosság kritériuma a csere, szimbólumai a kör és az egyenlőség, az ismétlése az ajándék és a lopás, a két elv között tehát gazdasági különbség áll fenn (Deleuze 1994). Az ismétlésben hiány vagy többlet keletkezik, ami a jelentés különbségében kifejeződve az ismétlést olyan cselekvésként határozza meg, amely egyedi, és amelynek nincs megfelelője. *A tragédia születésében* Nietzsche – írja Deleuze – nem az antik színházra vonatkozó reflexiókat fogalmazott meg, hanem a jövő színházának alapjait határozta meg.

Az ismétlés színháza szemben áll a reprezentáció színházával, ahogy a mozgás áll szemben a fogalommal és a fogalomra visszautaló reprezentációval. Az ismétlés színházában tiszta erőket tapasztalunk, dinamikus vonalakat a térben, amelyek közvetítés nélkül hatnak a szellemre, és közvetlenül kötik a természethez és történelemhez, egy olyan nyelvel, amely a szavak előtt beszél, olyan gesztussal, amely a testek előtt fejlődik, maszkokkal az arcok előtt, szellemekkel és fantomokkal a karakterek előtt – az ismétlés teljes apparátusa mint rettentő erő. (Deleuze 1994: 10)

Az ismétlés és általánosság megkülönböztetése a reprezentáció azonosságának kritikájává válik, a kérdés pedig az, hogy az ismétlés milyen értelemben követel többletet magának (Deleuze 1994).

A black metallal kapcsolatban az ismétlés elsősorban politikai többletet, jelentésbővülést jelent. Az ismétlés azonban itt is csak a reprezentáció kritikáján keresztül nyilvánul meg, ideológiája ismétli és politikai gyakorlattá teszi azt, amit Deleuze szerint Kierkegaard és Nietzsche jelent a filozófiában, azzal, hogy a kifejezés új eszközeit biztosították.

Velük kapcsolatban könnyen beszélhetünk a filozófia legyőzéséről. Munkáikban ráadásul a *mozgás* jelenti a vitapontot. Hegellel szemben az az ellenvetésük, hogy nem lép túl a hamis mozgáson, más szavakkal a közvetítés absztrakt logikai mozgásán. Mozgásra, cselekvésre akarják készíteni a metafizikát. Azt akarják, hogy cselekedjen, hogy azonnali/közvetlen tetteket vigyen véghez. Nem elégséges ezért számukra, hogy a mozgás új reprezentációját javasolják; a reprezentáció már közvetítés. Inkább a mozgásnak az elmére – minden közvetítésen kívül – gyakorolt hatása a kérdés, az, hogy a mozgásból hogyan lesz önmagában is munka és működés, köztes pozíció nélkül; a közvetlen jelek és közvetített reprezentációk helyettesítése a kérdés; és rezgések, forgások, örvénylések, gravitációk, táncok és ugrások felfedezése, amelyek közvetlenül érintik az elmét. (Deleuze 1994: 8)

A black metal a háború ismétléseként így olyan jelentéseltolódás, amely politikai gyakorlatként fogalmazza meg magát, ideológiája a reprezentáció eluta-

sítása, a beavatkozás, a közvetlen cselekvés követelménye. A háború deklarációja már maga a háború.

2. ELLENSÉGESSÉG

Carl Schmitt szerint a klasszikus kor, a klasszikus európai állam eltűnésével megszűnik az egyértelmű, világos megkülönböztetések lehetősége, a politika pedig többé nem köthető egyértelmű pozíciókhoz, ezért a politika tartalmának rögzítése helyett a *politikai* kritériumának meghatározására van szükség. Eszerint „a specifikus politikai megkülönböztetés, melyre a politikai cselekvések és motívumok visszavezethetők, a *barát* és *ellenség* megkülönböztetése”, ami azonban „egy kritérium értelmében nyújt fogalmi meghatározást, nem kimerítő definícióként vagy a tartalom megjelöléseként” (Schmitt 2002: 19, kiemelések az eredetiben). Barát és ellenség megkülönböztetése azonban ezen is túllépve intenzitáskritériumként működte a politikait, ami „a végső megkülönböztetés, mert minden lehetséges ellentét elmélyítése” (Szabó 2003: 79). A lényeg pedig az, hogy a megkülönböztetés a háború mindig jelen lévő eshetőségét jelenti:

A barát, ellenség és harc fogalmai azáltal nyerik el reális értelmüket, hogy kiváltképp a fizikai ölés reális lehetőségére vonatkoznak és e vonatkozást meg is őrzik. A háború az ellenségességből következik, mert ez egy másik lét létszerű tagadása. A háború csupán az ellenségesség legvégsőbb megvalósítása. (Schmitt 2002: 23)

A háború tehát nem eszményi, nem is kívánatos, de „valóságos lehetőségként adottnak kell maradnia” (Schmitt 2002: 23). Szabó Márton szerint a háború fogalmának Schmittnél a politikával kapcsolatban „megismerési értéke van”, a politikai megkülönböztetés működésére, sőt, a politikaira mint megkülönböztetésre mutat rá.¹ Azokkal a kritikákkal szemben, amelyek szerint Carl Schmitt a háború ideológusaként² az ellenségességet előnyben részesítve egyszerre gondolkodott túl szűken és túl tágan a politikáról,³ Szabó Márton a megkülönböztetés formális elvét előtérbe helyezve kimozdítja a politikai

¹ Schmittnél „formális és üres kategóriaként csak a megkülönböztetés maga egyetemes érvényű, tartalma azonban változó: a politikai közösséget az konstituálja, hogy mindenkor képes a barát és az ellenség *konkrét és szuverén* meghatározására.” (Szabó 2003: 76, kiemelések az eredetiben.)

² Az 1932-es *Der Begriff des Politischen* és a nemzetiszocialista ideológia kapcsolata a Schmittől szóló értelmezési vitákban hol a szerző marginalizálásának indokaként működik, hol pedig annak eszközeként, hogy Schmitt liberalizmusbírálatának eljárásával – vele szemben – fogalmazza újra a liberalizmus értékeit (Mouffe 1999).

³ Giovanni Sartori kritikája bevallottan egy olyan vitába bocsátkozik bele, melyben a politikát háborúként felfogó Schmitt koncepciójával szemben a maga békepolitikája áll, és ebből a pozícióból tartja túl szűknek a politikai fogalmát. Sartori arra hívja fel a figyelmet, hogy aligha lehet hinni Schmittnek, aki azt állítja, hogy nem időtlen tartalmi meghatározásra, hanem

fogalmát – az elvet és az ezt a címet viselő könyvet – a tartalmi definíció, politikai stratégiák mentén szerveződő értelmezéséből, és egy politikai episztemológia alapjává teszi. Ebben pedig kiemelt szerepe van annak, hogy Schmitt a politikai fogalmak polémikus jellegét hangsúlyozza, ami mind a politika gyakorlatát, mind egy lehetséges elméleti leírást tekintve jelentések tulajdonításában és elvitatásában, rögzítésben és felbontásban nyilvánul meg. Jacques Derrida ugyanakkor arra mutat rá, hogy Schmitt problémája a polémikus fogalmának szigorúan vett polémikus használata lesz, az, hogy tisztázni akarja a politikai tisztázhatatlan fogalmát.⁴ Ez a kettősség és tisztázhatatlanság mind a politikára és a black metalra, mind pedig a kettő kapcsolatára és a háború jelentésére vonatkozó szempontokat meghatározza.

A politikai megkülönböztetés hozza létre azokat a határokat, amelyek a politikailag cselekvőket elválasztják egymástól, és amelyek természetesen össze is kapcsolják őket, amennyiben a megkülönböztetés logikája minden pozíciót értelmez. Árulkodóak tehát a black metal azon meghatározási kísérletei, melyek rendre egy másik műfajra adott reakcióként kezelik egységesként a műfajt (Bogue 2007, Kahn-Harris 2004, Moynihan és Søderlind 2003). Nem minden esetben arról van szó, hogy a black metal ezekben az elemzésekben szemben áll a death metallal, sokszor csupán egy temporális logika felvázolásáról, amelyben az időben előbb rögzült műfajhoz képest szinte magától értetődő a továbblépés, amely többnyire radikalizálódásként jelenik meg. Ebben a megközelítésben az időbeli, az oppozicionális és a fejlődő kategóriái értelmezési stratégiák szervező elveiként működnek (Norris 1999), hol annak érdekében, hogy a szélsőségesesség kerülhessen a középpontba, hol azért, hogy a lehatárolások minél tisztábbak és élesek lehessenek.

Ronald Bogue – Deleuze és Guattari terminológiáját követve – írja, hogy a különféle emberi cselekvésekben (udvarlás, háború, rítus, dicsőítés, panasz, munka, ünneplés, tánc, mámor, szórakozás) megjelenő zene mindezekhez semmiféle szükségszerű kapcsolattal nem rendelkezik, és maga a zene az, amely a hangokat újrakódolva, reterritoralizálva aktualizálja a cselekvések és a zene közötti viszonyt. Bogue szerint a black metal (valamint a doom és death metal) ebből a szempontból a kortárs ipari és gépi kultúra deterritorializációjának kí-

csupán a megértés új lehetőségeire igyekezett rámutatni. „Valójában Schmitt egy fausti temperamentumú szerző” – foglalja össze tartózkodását Sartori (1989: 64).

⁴ „Vannak pillanatok, amikor ennek a paradoxonnak a formája patetikusnak nevezhető. Schmitt – megítélésünk szerint teljesen hiábavalóan és a priori bukásra ítélve – hosszasan igyekszik minden tisztán másból (objektív, tudományos, erkölcsi, jogi, pszichológiai, gazdasági, esztétikai stb.) kizárni a tiszta politikait, a „politikai” fogalmának és jelentésének helyes és tiszta tisztá(za)tlanágát. Sőt, amire törekszik – soha nem mondana le erről – az az, hogy a politikai tisztaságának polemikusan értelme, a maga tisztá(za)tlanágában legyen mégis tiszta. Ezt elvétele, nem lehetne megkülönböztetni semmitől, amitől megkülönbözteti magát.” (Derrida 1997: 116, kiemelések az eredetiben.)

sérlete,⁵ illetve ennél több annyiban, amennyiben ez az újrászervezés magukra a zenei eszközökre is vonatkozik. A három stílus Bogue elemzésében a heavy metal lehetőségeiből választva aktualizálta saját magát (2007), de a szétválást a szövegben később háttérbe szorítja az a megállapítás, amely szerint a black metal a death metal és a doom metal jellemzőinek valamelyest módosított összekapcsolása mentén határozható meg. Ami közös a műfajon belül is eltérő black metal zenékben, az a hangulat és az atmoszféra jelentősége, melyet „szigorúan zenén kívüli” rituálék és vizuális elemek (*corpsepaint*) hoznak létre (Bogue 2007: 45). Az egyébként leginkább a death metalra koncentráló elemzés megkülönböztetlenül utal a black metalban is megjelenő háborús képekre, valamint arra, hogy a dalokban újra és újra visszatér a harcos képe, ami végső soron a háborús gépezet megjelenítésével a háború gépezetének fenntartásához járul hozzá, kapcsolódva az erőszak mintáinak zenén belüli és zenén kívüli újrászervezéséhez (Bogue 2007). Bogue elemzése a black metal határainak megvonására tett kísérlet, amely határok azonban legalább annyira szólnak az értelmezésről, mint az értelmezetről, és elkerülhetetlenül a jelentésnek a *politikaiba* ágyazottságát teszik láthatóvá.⁶

Van azonban a szövegnek olyan pontja, mely lehetőséget ad a *politikai logikájának* kiemelésére, akár az eddig idézett megállapításokkal szemben is. Bogue arra hívja fel a figyelmet, hogy a zenében megjelenő harcos nem szervezett katonai rezsim tagja, hanem a „káosz anarchikus erejének megtestesülése” (2007: 51). Carl Schmitt terminológiája szerint a partizán alakjáról van szó, amelynek megjelenése arra mutat rá, hogy az ellenség sohasem csak felismert, hanem teremtett ellenség:

A partizán történelme éppen arra világít rá, hogy a legélesebb politikai ellentét kifejlődése nem valamiféle objektív adottság pusztá tükrözése, hanem divízió és definíció kérdése. Az intézményektől és az állami kötelemektől elváló politikai társadalomtest nemcsak a civil életben, hanem a háborús viszonyokban is hatalmi tényezővé válik, amely más szabályok szerint szerveződik, mint a regularitás. (Szabó 2003: 92)

A partizán figurája – túl a szó szerinti jelentésen és történelmi jelentésrétegeken – olyan szereplőre utal, aki résztvevőként arra törekszik, hogy megvonja saját cselekvési terének határait, és ennyiben minden politikai cselekvő a partizán cselekedeteit ismétli. Pontosan ez az ismétlés az, ami lehetetlenné

⁵ „Az organizmusok közötti autonómia relatív szintjeit az ismétlődések »deterritorializációja« teszi lehetővé a ritmikus minták feloldása által az egyik kontextusban, és »reterritorializációja« által egy másikban.” (Bogue 2007: 36.)

⁶ „Minden zene végső etikai mércéje az, hogy képes-e az élet új lehetőségeit megteremteni, és ez az a mérce is, amelyet azoknak a társadalmi gyakorlatoknak a megítélésakor is alkalmazni kell, amelyekben a death, doom és black metal zene és szöveg aktualizálódik. Nem ezen alműfajok általános elítélésére, nem is mindenre kiterjedő elfogadására van szükség, hanem zenei, verbális és gyakorlati módszereik és céljaik óvatos körvonalazására, valamint funkcióik értékelésére az egyes kontextusokon belül.” (Bogue 2007: 52.)

teszi a politikai cselekvés „reflexív” és „tényleges” szintjeinek szétválasztását: a *politikai* felől nézve minden, a *politikáról* szóló értelmezés a *politikában* való értelmezést jelent.

Keith Kahn-Harris megállapítása, mely szerint a black metal reflexivitása elmélet és gyakorlat kapcsolatának újradefiniálására vonatkozik (Kahn-Harris 2004), éppen ennek a megkülönböztetésnek a határán igyekszik elhelyezkedni. Elemzése szerint annak érdekében, hogy a black metal fenntarthassa saját integritását, kénytelen szétválasztani a magán és a nyilvános szféráit, el kell határolnia magát a politikától, de mindeközben ezt a reflexiót igyekszik elrejteni és tagadni (Kahn-Harris 2004). A következmény pedig depolitizálódás, ami végső soron hátrányt jelent, mert politikai cselekvőképtenséghez vezet, ahhoz, hogy a szubkultúra – akár a benne megjelenő rasszizmussal kapcsolatban – képtelen szubkultúráként politikai vitákba bocsátkozni. Kahn-Harris példái, valamint más esetek joggal idézhetnek fel a politikával szemben meghatározott pozíciókat, de a kérdés inkább az, hogy a black metal értelmezői gyakorlata hogyan fogalmazza újra a politikát, akár azt első látásra elutasító jelentéstulajdonítások által. Ekkor azonban nagyobb figyelmet kell kapnia a szövegeken (Kahn-Harris elsősorban nyilatkozatokat elemez), látványvilágon túl a zenei eszközök elemzésének is. A problémát tehát nem az jelenti, hogy milyen új kapcsolatot teremt a black metal elmélet és gyakorlat között, hanem az, hogy miként változtatja meg az elmélet jelentését a politikára vonatkozó megismerés értelmében, a reflexió így nem is erre vonatkozik, hanem saját feltevéleire.

3. RÖGZÍTÉS

A „Black Metal ist Krieg” sokszor ismételt szlogenné vált azóta, hogy a német Nargaroth 2001-ben ezzel a címmel lemezt jelentetett meg. A lemez teljes címéhez azonban hozzátartozik egy alcím is: *Black Metal ist Krieg – A Dedication Monument*. A szerző saját meghatározása szerint a háború arra a belső küzdelemre utal, amit a black metal lényegi eszméi és a mindennapi elvárások közötti különbség és összeegyeztethetlenség okoz.⁷ Az alcím azonban kitérít-e ezt a megközelítést, különösen, ha figyelembe vesszük a Black Metal ist Krieg, valamint a The Day Burzum Killed Mayhem című dalok viszonyát ehhez. Az előbbi mind zeneileg, mind szövegileg a háború deklarációjaként értelmezhető. Miután a teljes szöveg csupán a cím ismétléséből áll, zene és szöveg között olyan viszony alakul ki, melyben a szöveg ad háborús jelentést a zenének, ami pedig a műfajon belüli irányzatokat tekintve markáns jegyeket mutat, pontosabban ismét meg (minimalista, nyers témák, dalszerkezet és hangzás).

A black metal értelmezői közege újra és újra igyekszik visszatérni valami-féle maghoz, amely a műfaj lényegét alkotja, mind ideológiai, mind a zenei

⁷ www.nargaroth.de (Hozzáférés 2010. február 25.)

eszközüket érintő szempontból, és nyilvánvaló, hogy ebben az értelmezési küzdelemben a két szempont nem választható el egymástól. Ez a középpont a hagyományokat tekintve egyértelműen azokhoz az 1980-as évekbeli előzményekhez kapcsolódik, amelyeket a black metal kiindulópontjaiként tartanak számon: a brit Venom, a svéd Bathory és a svájci Hellhammer együttesekről van szó. E zenekarok nyers hangzásvilágát vitte tovább aztán az 1990-es években például a norvég Darkthrone, amelynek egy három lemezből álló korszaka⁸ gyakorlatilag önálló stílust teremtett. A „true black metal” lényegiségét mindazonak az időközben ráarakódott zenei és ideológiai elemeknek az elutasítása jelenti, melyek tagadhatatlanul kitágították a stílust, teret adva például a hagyományos gitár, basszusgitár, dob, vokál felálláson túl a billentyűs hangszereknek, női éneknek, vagy a bevett sátánista megközelítést elutasítva a viking szövegvilágnak, vizuális megjelenésnek, illetve tágabban a népzenei elemek beillesztésének. A Black Metal ist Krieg című tétel az azonos című lemezen tehát ennek a konfliktusnak az egyik oldalán foglal helyet, szövegileg nem engedve eltérést a szigorúan értelmezett központi ideológiai elemektől, zeneileg pedig egy egész hagyományt – a true black metalt – megismételve. Ebből a szempontból nemcsak a szöveg és a cím, de maga a zene is szlogenné vált egy olyan hagyományt és programot képviselve, melyet addig még talán soha nem rögzített egy ennyire markánsan reflexióként értett reflexió. Politikai szempontból a szlogen bonyolult viszonyban van azzal a programmal, amelynek – tömörített, lényegi és retorikai szempontból koncentrált – megjelenítésére hivatott. Az üzenetként – tehát valódi és rögzített jelentésként – értett szlogen azonban képtelen a program pusztá reprezentációjára, hiszen a lehetséges üzenetek között maga is csak egy értelmezést rögzít, ami persze a politikai vitában maga is csak újraértelmezettként léphet működésbe.

Így a lemez címadó tétele háborús programmá válik, amelyben nem csupán a black metal hagyományos frontjai kapnak strukturáló szerepet (mindennapi világ, kereszténység, materialitás, modernitás), de láthatóvá válnak a belső konfliktusok és szembenállások is. Ebből a szempontból pedig fontos kérdés, hogy minek állít emléket a lemez (*A Dedication Monument*) azon túl, hogy a háború jelentését rögzítve magának a háborúnak is.

A black metal műfajával foglalkozó szövegek – akár tudományos, akár kritikai, akár résztvevői szinten fogalmazódtak meg – általában nem mulasztják el a Norvégiában az 1990-es évek első felében (majd később máshol, Németországban, az Egyesült Államokban) történt, erőszakba torkolló konfliktusok felidézését, sokszor azzal a céllal, hogy logikai kapcsolatot állítsanak fel a zene

⁸ *A Blaze in The Northern Sky* (1992), *Under a Funeral Moon* (1993), *Transilvanian Hunger* (1994). A Darkthrone „klasszikus” korszakát jelentő lemezek jelentős mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a zenekar gyakorlatilag megkérdőjelezhetetlen tekintélyé vált, és amellyel az is összefér, hogy az utolsó években maga a Darkthrone az, amely saját elődeit újraértelmezve a punkot is bevette a kánonba, miközben legelső lemezük, az 1990-es *Soulside Journey* az évtized elejének jellegzetes skandináv, száraz, de technikás death metalját képviselte.

és az öngyilkosságok, gyilkosságok és templomgyújtogatások között. Ennél a megközelítésnél azonban sokkal összetettebb, és a hagyományos szubjektumközpontú megközelítésen túllép a Nargaroth *The Day Burzum Killed Mayhem* című dala. A cím intézményesíti a gyilkosságot, amelynek áldozata Øystein Aarseth (Euronymous), elkövetője pedig Varg Vikernes volt. Nargaroth címádása azonban nevük – sőt művésznevük – helyett együttesüket⁹ helyezi előtérbe, ami nem mellékesen azt a konkurenciaharcot is felidézi, ami a visszaemlékezések szerint akkoriban kettejük között a norvég underground irányításáért, vezető pozíciójáért zajlott (Moynihan és Søderlind 2003). A gyilkosság kitágító értelmezése¹⁰ Nargaroth-nál azt a törést rögzíti, amely a black metalon belül jelent meg, és amelyet nem egyszerűen két személy közötti konfliktusként, hanem háborúként, de legalábbis egy potenciális háború kiváltó okaként értelmeztek kettejük közvetlen környezetében éppúgy, mint a rajongók és előadók körében. Ebből a szempontból pedig valóban nem az a kérdés, hogy kik voltak a résztvevői a konfliktusnak, hanem az, hogy mit képviseltek, pontosabban minek a képviselőit tulajdonították maguknak és ellenségeiknek, ez a jelentéstulajdonítás hozza ugyanis létre a személyek és csoportok pozícióit. Saját – a *Black Metal ist Krieg* megközelítéséből láthatóvá váló – ideológiája szerint a Nargaroth szempontjából a törés azonban nem lehet negatív következményekkel járó esemény, mert pontosan ez teszi lehetővé az esztétikából a politikába való átlépést, azt, hogy a black metal mint zene, szöveg, látvány és közösség cselekvője legyen a harcnak, ne csupán leírója. Az önmagában is háborúként értelmezett belső törés teszi tehát lehetővé az érdemi harcot, amit egy olyan alkotás fogalmaz meg, amely saját magát emlékeztetőként határozza meg, pontosan felfedve ezzel azt a rögzített logikát mindig nélkülöző kapcsolatot, amely üzenet és program, szlogen és értelmezés között húzódik. Az

⁹ A Burzum valójában egytagú, Vikernes saját „zenekara” volt, ugyanakkor ő játszott basszusgitáron a Mayhem *De Mysteriis Dom Sathanas* című lemezén, amelynek szövegét még a korábbi énekes – Dead – írta meg, de öngyilkossága után a magyar Tormentorból érkező Csihar Attila szerepelt az anyagon. A gitártémákat még Euronymous játszotta fel, a gyilkosságban való részvételéért ugyancsak elítélt Snorre Ruch kiegészítéseivel. A lemeznek a kánonban elfoglalt helyét csak részben alapozza meg a – szűk értelemben vett – műfaj alapdefiníciójaként értelmezett zene és hangzás, abban ugyanis nyilvánvalóan nagy szerepe van az alkotókkal kapcsolatos történéseknek, illetve azok utólagos értelmezéseinek. A kívülről addig egységesnek látszó szcénában a gyilkosságot követően szinte előírásá vált az áldozat vagy a gyilkos melletti állásfoglalás, és valóságos kampány kezdődött az egyes csoportok között: a lejárató és támogató szórólapok mellett (Moynihan és Søderlind 2003) sajtónyilatkozatok és tributelemezek jelentek meg.

¹⁰ „1993, a year of misery. / Darkness fills the sky, / I hear the warriors cry. / The legend tells a story, / from a Viking from the north. / Who met a Death Warrior and / Black Metal was never been the same. / The legend call it murder / and the Viking had survived. / But the eyes of Death Warrior / never saw again the sun upon the sky... / And the quintessence: / Everyone recognized war, / that Black Metal isn't just / Entertainment anymore.”

eseményeket, személyeket,¹¹ zenei mintákat és hangzásokat felidéző lemez olyan ismétléseket hajt végre, amelyek valójában nem pusztá felidézések, hanem az ismétlés során újabb jelentésekkel bővülnek – jelen esetben a résztvevőre, a hadviselő félre utaló jelentésekkel.

Mivel tehát a *Black Metal ist Krieg* című album magának a törésnek állít emléket, igyekszik leírni és rögzíteni a háborús helyzetet, de ezzel elkerülhetetlenül résztvevővé is válik, pontosan úgy, ahogyan Jacques Derrida szerint Carl Schmitt-tel is történik, amikor a politikai kritériumait igyekszik meghatározni a belső törés és a külső háború egymáshoz való viszonyában (Derrida 1997). Schmitt szellemében a háborúra, mint mindig eshetőleges konfliktusra tekintettel a törés, a szembenállás meghatározása már mindig előfeltételez egy (vagy több) megkülönböztetést, ami viszont lehetetlenné teszi a politikai politikán kívüli meghatározását.

4. FELBONTÁS

Amíg a Nargaroth albuma a zenei eszközök minél hívebb ismétlésével, de ezzel együtt megkülönböztetések, frontok rögzítésével válik „reflexív” cselekvővé, egy fontos másik lemez a zenei eszközök és rögzített zenei elemek felbontásával utal saját műfaji hátterére. A *Thorns vs. Emperor* két norvég együttes, a maga nemében egyedi split albuma, mely azonban – a gyakorlat hagyományos darabjaival szemben – nem pusztán Thorns¹² és Emperor-dalokat tartalmaz, hanem ezek kölcsönös újraértelmezéseit. Az újraértelmezés pedig ebben az esetben nem az ugyancsak megszokott feldolgozást jelenti, hanem hol a hangzás, hol a dalszerkezet, hol egyes témák, gitárriffek újraírását, néhol az eredeti sorrend és szerkezet megváltoztatását, addig ismert dalok felbontását és újraírását tehát. Míg ez az eljárás teljes mértékben bevett, sőt önálló elméleti reflexióval rendelkezik például az elektronikus zenén belül, a black metalban ennek szerepe már a kifejezés természetességének és közvetlenségének ideológiája miatt is korlátozott. Ami tehát a *Thorns vs. Emperor* című lemezen hallható, az szembenállóként utal saját zenei környezetére, és nem mellesleg azokra a saját alkotásokra is, amelyeket újraértelmez.

Az album ilyen módon azokkal az egységteremtő stratégiákkal szemben határozza meg magát, amelyek a black metal középpontjának visszanyerésével tartják megvalósíthatónak a háborúban való részvételt. Ez a középpont a beavatottak és kívülállók, a valódi tudást képviselők és az üres külsőségeket követők közötti megkülönböztetések mentén szerveződik,¹³ és ez korántsem csak

¹¹ A *Black Metal ist Krieg* című lemez borítója az előadót olyan pózban ábrázolja, mely egy Vikernesről készített kép által vált ismertté, ami maga is ismétlése a háború motívumainak.

¹² A Thorns – bár többtagú együttesként indult – a már említett Snorre Ruch munkáit takarja.

¹³ A zeneletöltés terjedése így elsősorban nem gazdasági probléma, hanem politikai, mert elmosza a határt azok között, akik áldozatot hoznak a zene megszerzéséért – és ez az áldozat nem pénzügyi, hanem a csoporthoz való szoros viszonyon áll vagy bukik –, valamint azok között, akik csak fogyasztói az alkotásoknak. Az eredeti kiadványok megszerzése részvételt

a szövegekre vagy a színpadi megjelenésre vonatkozik, mert megjelenik a gitártémák technikájának, a dalok szerkesztésének és a hangzás megteremtésének koncepcióiban is.¹⁴ A black metal a közvetlen kifejezés ideológiája mentén szerveződik, akár a Sátán, akár a természet, akár a történelmi múlt formálja ezt az ideológiát. A reprezentáció olyan ideológiájáról van szó, amely túllép a közvetítettségen, a valami távolinak, máshol- és máskorlévőnek a megjelenítésén, reprezentációjának szintjén, és a közvetlen beavatkozás lehetőségét, sőt követelményét fogalmazza meg. A black metal ebben az értelemben cselekvés, amely nem a felidézés útján utal valami távolira, hanem a felidezésben működteti azt, amiről szól – legyen ez az egyházzal, Jézussal, Istennel való szembenállás a Sátán megidézéseként felfogott „klasszikus” black metalban, vagy az adott kulturális-társadalmi környezet elutasítása és rombolása a múlt (vikingek, ősmagyarok) zenei eszközökkel történő életre keltésével. A black metal nem beszámol valamiről, hanem beavatkozásra törekszik. A *Thorns vs. Emperor* esetében a kérdés az, hogy mi történik, ha a beavatkozás magára a black metalra irányul. A fennállóval szembeni destruktív fellépés, a *megfordítás* alapvető része a black metal ideológiájának, de a *Thorns vs. Emperor* ennek gyakorlatát nem pusztán a zene által, hanem a zenében és a zenével végzi el, ami az egységgel szembeni határvonáshoz vezet, mert miközben a kiinduló koncepció szerint jár el, reflexiója a koncepcióra, a műfaj szabályaira is vonatkozik. Kérdés továbbá az, hogy politikailag mi történik, ha a beavatkozásnak ez a formája ideológiává szerveződik, mégpedig a legnyilvánvalóbb politikai gyakorlatban, amely egy másik ideológia koherenciájának felbontására törekszik.

A post-black metal jelenségével kapcsolatban még annyira sincsen szó szociológiai értelemben vett mozgalomról, mint a műfaj „eredetijében”. Legfeljebb elvétve találni olyan együttest, amely – a műfajon belül amúgy igen szerteágazó – megjelölések közül éppen ezzel határozná meg magát. A diskurzusnak ugyanakkor mégis rendre felbukkanó eleméről van szó, amivel kapcsolatban azonban korántsem beszélhetünk olyan rögzült kánonról, mint a „klasszikus” korszak lemezeivel összefüggésben, sőt, különböző logikák szerint eltérő csoportokról, definíciókról és megkülönböztetésekről van szó.

A *Thorns* esete azért tanulságos, mert rámutat a post-black metalban mint megnevezésben rejlő temporalitás esetlegességére. A *Thorns vs. Emperor* 1999-es kiadását követően 2001-ben jelent meg hivatalosan is a *Thorns* címet viselő album, de az előbbin olyan felvételek is szerepelnek, amelyeknek első verziói az évtized elején készültek, miközben a splitlemez hangzásban és eszközökben már a későbbi önálló nagylemezt előlegezi meg. A *Thorns* című album

és cselekvést jelent, a letöltés passzivitást. A folyamattal párhuzamosan értékelődik fel a bakelitkiadványok, valamint a szigorúan limitált és számozott lemezek jelentősége.

¹⁴ A hangzás képes önálló irányzatot teremteni: a *Darkthrone*, már említett jelentőségű *Transilvanian Hunger* című lemezét egy négysávos stúdióban rögzítették, amely a gitárok kiemelésével és a dobok háttérbe szorításával követők sokaságát hívta életre; a már szintén említett „true black metal” a hozzáálláson és a szigorúan vett sátánista koncepción túl jelentős részben e hangzás köré szerveződik.

olyan zenészek együttműködésével jött létre, akik más együttesekben és lemezeken hasonló irányba mozdultak el, mint például a Satyricon a *Rebel Extravaganza* című lemezen vagy a Dødheimsgard (később DHG) legutóbbi albumain. Különösen az önálló *Thorns* és a *Rebel Extravaganza* albumokra jellemző, hogy nem a megszokott irányokban bővítették a korai nyers black metal hangzást,¹⁵ hanem sokkal inkább a minimalizmus, a repetitívitas,¹⁶ felé, miközben mások ezzel szemben a hangok, gitártémák, sémák és bevett szövegtematikák szintjén egyaránt az ismétlődések radikális csökkentése¹⁷ és a diszszonancia¹⁸ hangsúlyozása felé mozdultak el.

A post-black metalt a műfaj egészén belül gyakran értelmezik a lehető leginkább szó szerint, a black metalon, annak eredeti tartalmán és formáján túl, elhajlásként, összességében műfajon kívülként.¹⁹ A törést a black metal és a post-black metal között a korábban összefoglalt ideológiához fűződő viszony hozza létre, az elutasítás középpontjában pedig a közvetítés nélküli kifejezéstől való elfordulás, valamint a beavatkozásra való képtelenség áll.

A post-black metal időbeliségét rögzítő retorika elsősorban a „klasszikus” kánon ideológiája felől látszik fontosnak, mert ez a megkülönböztetés teszi lehetővé, hogy a zenei váltás ne fejlődésként, vagy csupán egyszerűen valami másként, hanem hanyatlásként jelenjen meg. Így történhet meg a black metal számára amúgy alapvető fontosságú együttesekkel, hogy önmagában is kifejezetten éles töréseket kifejező szakaszokra bomlik tevékenységük a diskurzusban. A törés minden esetben konkrét lemezekhez, kiadványokhoz köthető (amelyek adott esetben személyi átrendeződés következményei is lehetnek), de a hatás kiterjesztésével, a különbség irányzatként való tételezésével már nem

¹⁵ Mint például a billentyűs hangszerek, szintetizátorok szerepét hangsúlyozó, azokat a korai lemezeiken a gitárokkal egyenértékűként kezelő norvég Limbionic Art, vagy az elektronikus zene felé – hangulatban és technikailag is – nyitó svájci Samael.

¹⁶ Például Mayhem: *Chimera* (2004), *Ordo Ad Chao* (2007). Egyértelműen nem sorolódik ide azonban például a repetitívitasra amúgy a tágran vett műfaj egészéhez képest lényegesen nagyobb hangsúlyt helyező, egyébként pedig a black metaltól egyre inkább megkülönböztetett „viking metal” alapvető kiadványának számító Enslaved-lemez, a *Vikingligr Veldi* (1994). A Burzum, központi – a korai és késői lemezeket összekapcsoló módon elhelyezkedő – *Filosofem* (1996) című albuma is a klasszikus kánon része, bár a dalszerkesztés vagy az ambientelemek használatának módja sok szempontból éppen annak felbonthatóságát vetíti előre.

¹⁷ Például: Mayhem: *Grand Declaration of War* (2000), Abigor: *Fractal Possession* (2007)

¹⁸ Mint például a francia Blut Aus Nord vagy az ugyancsak francia Deathspell Omega, de Mayhem *Ordo Ad Chao* (2007) lemeze ide is sorolható, a választóvonalak nem zártak.

¹⁹ Az osztrák Abigor 2007-es, *Fractal Possession* című lemezéről szóló egyik kritika jól összefoglalja ennek főbb pontjait. A több éves szünet után visszatérő zenekar új lemeze – a bírálattal szerint – képtelen új életet lehelni a black metal undergroundba, mivel az alkotás képtelen szakítani a „poszt-tendenciákkal”, „idegesítő hatásokat” vonultat fel, amelyek olyan „ünnepelt” (hype) együttesekhez, „elfajulásokhoz”, „avantgardizmusokhoz” köthetőek, mint a Blut Aus Nord, az új korszakbeli Mayhem és a Deathspell Omega. <http://www.ultimatemetall.com/forum/reviews/323235-abigor-fractal-possession.html> (Hozzáférés 2010. február 25.)

egyszerű zenei tévedésről, hanem jelentésteli ellentét kialakulásáról (vagy annak veszélyéről) van szó. Ennek az értelmezésnek a szempontjából, figyelembe véve a párhuzamosan jelen lévő pozíciókat, a hajdani egység megbontása váltja ki az elutasítást, ami viszont a jelenbeli egység megerősítését jelenti a határvonás ismétlése által. A múlthoz képest felfogott hanyatlás- és bukástörténet így térbeli dimenzióba lép azzal, hogy megkülönbözteti a cselekvőképesek belső csoportját a black metalon már *túl* elhelyezkedő, annak valódi ideológiáját megkérdőjelező elemektől.²⁰ A szembenállásban a „jelené tett múlt” (Kulcsár-Szabó 2000: 92) azáltal rögzíti saját pozícióját, hogy pontosan a múlt megjelenítésének megismételhetőségét tételezi, ami egyrészt a kereszténység korszakával kapcsolatos konfliktus-, és hanyatlástörténetre,²¹ valamint az ebbe beavatkozni képes egységes és cselekvőképes black metalra vonatkozik, másrészt azonban ennek a beavatkozási képességnek a felidézésére, immár az egységet megbontó, határon átlépő zenei és ideológiai elemekkel szemben.

Mint azonban látható volt, a zeneileg a „klasszikus” black metalhoz sorolható és sorolt Nargaroth rögzítésre irányuló kísérlete legalább olyan mértékben bontja fel a műfajt és különböztet meg benne szemben álló pozíciókat, mint amennyire ismétli annak bevett tematikáját. Ebben az összevetésben pedig a *Black Metal ist Krieg* szlogen, lemez, szöveg és zenei gyakorlat egy olyan küzdelemben vállal szerepet, amely – miközben a háborúban való részvételre törekszik – valójában még a háborúban való részvétel lehetőségéért és előfeltételeiért küzd. Ha azonban a reflexivitás – tehát a black metal nézőpontjából kiindulva is – beavatkozást és nem pusztá reprezentációt jelent, akkor a belső törés tételezése minden szereplőt háborús féllé tesz, legfeljebb ellenség és barát pozíciói válnak tisztán meghatározhatatlanná, egyes frontok pedig egyesítően hatnak, míg mások újabb megkülönböztetéseket hoznak létre.

²⁰ „[...] a »korszakolással« gyakorlatilag az idő térbeliesülése következik be, a korszakok »alakzatai« viszont éppen hogy időbeli eltérések által értelmezhetők, azaz egyúttal a tér időbelivé válása is lezajlik. Ez a kettős retorikai mozgás korántsem véletlen: a jelen idejű történeti tudat azzal, hogy a múltat tekint (vagy sokkal inkább: létrehozza a múltat), önmaga »térbeliségét«, egyidejűségét (időtlenességét) temporalizálja az idő retorikájával, viszont az így »megszülető« idő egyben »térbeliesül« is, hiszen a korszakolás s egyáltalán az idő »leírása« nemigen képzelhető el a tér metaforái (határ, küszöb, szakasz stb.) nélkül.” (Kulcsár-Szabó 2000: 102.)

²¹ Ez jelentős mértékben Nietzsche követi: „A kereszténységet nem kell szépítgetni és felcicomázni: *életre-halálra szóló háborút* indított e magasabb rendű típus ellen, e típus valamennyi alapösztonét egyházi átokkal sújtotta, ezekből az ösztönökből szűrte ki aztán a gonoszt, a gonoszt – az erős embert, mint a tipikusan megvetendőt, az »elvetemült embert«. A kereszténység pártját fogta mindannak, ami gyenge, alantas és félresikerült, eszményt faragott az erős élet önfenntartó ösztöneivel szembeni *ellentétből*; még a legerősebb szelleműek eszét is tönkretette azáltal, hogy azt tanította: a szellemiség legfőbb értékeit bűnösnek, félrevezetőnek, *kísértéseknek* kell érezni. A legszánalmasabb példa – Pascal tönkretenetele, aki azt hitte, hogy eszét az eredendő bűn rontotta meg, holott csak kereszténysége tette ezt vele!” (Nietzsche 2005: 12, kiemelések az eredetiben.)

5. TOTÁLIS HÁBORÚ

Aligha szorul különösebb magyarázatra, hogy a black metal számára a sötétség alapvető jelentőségű, mint ahogyan az is, hogy a sötétség milyen sok értelemben alakíthat ki szembenállást a fénnel és a világozással. Nem valamilyenféle egyensúly külső leírásáról van szó, hanem kifejezetten az egyik oldal megjelenítéséről a szembenálláson belül. A természet gyakran felidézett ereje sem semleges, tehát korlátozott hatalomként, hanem eredendően pusztító, romboló és végtelen értelemben jelenik meg. Az emberrel és a társadalommal szemben gyakorolt kritika pedig ugyanennek a természetnek az elnyomására vonatkozik, a zene pedig a rombolás képességét és követelményét tulajdonítja magának. A háború nem a pusztító győzelemért zajlik, hanem magáért a pusztításért, a pusztítás lehetőségéért, mert az ellenség – a természettel szemben – éppen ennek elutasításáért, korlátozásáért lép fel. A győzelemnek így nincsenek kritériumai, ezért első látásra a black metal által deklarált háborúnak sincs belátható mércéje.

A black metal politizálja a természetet, amelyet a térbeli és temporális végtelenség, az „egybefoghatatlanság” határai szerint közelít meg, és ebben megjelenik a kifejezés és a kifejezhetetlen korlátaira irányuló reakció is, sőt éppen ez jelenti a szervező elvet. A természet végtelensége nem csupán a sötétséghez, télhez, fagyhoz, magassághoz és mélységhez való viszonyban, de az emberre vonatkozóan is megjelenik, amelyen belül éppúgy a határtalanság uralkodik, de éppen a határtalanság tételezésével történik meg a politizálódás. A háború ezzel ugyanis minden kötelék eloldására irányuló törekvést jelent, felszabadítást, a végtelen homályban uralkodó rejtély és ismeretlen felszínre hozatalát, de mégis győzelmet, ami lezárásra irányul, vagyis céljában már eleve benne van a határteremtés. A végtelen megidézése és beavatkozásra irányultsága a politikai működése, amennyiben az maga alkotja meg kritériumait, és sohasem kerülhet összhangba saját lezártságával (Lyotard 2002), de ez folyamatosan a végtelenség és a határteremtés kettőssége.

A korábban leírt belső törések, a belső háború, a belső kör és a követők közötti konfliktus mellett bármiféle egységesítő értelmezés nyilvánvalóan könnyen a politikai szembenállás egyik oldalán találhatja magát. Mégis, ennek kockázatát vállalva felvethető, hogy az eltérő irányokat közös csoportba rendezheti-e a fenséges elmélete, ahogyan az a tágan meghatározott black metalban tematikusan és zeneileg megjelenik. A fenséges azonban maga sem egységes, sem mint elmélet, sem pedig mint egy olyan fogalom, amely valami ellentmondásosra utal. A fenséges belső törései éppúgy politikai különbségeket hoznak működésbe, mint amilyenek a black metalon belül is érvényesülnek. Ezzel párhuzamosan pedig, ahogyan a black metal egésze, úgy a fenséges önmagában vett elmélete is politikai jelentést vesz fel, amelynek megvannak a maga – szintén egységesített, de nem eredendően egységes – ellenpozíciói.

Burke a fenséges megjelenésének két pólusa között mutat fel szembenállást,²² Lyotard amellett érvel, hogy a valódi és a nosztalgikus fenséges között kell különbséget tenni,²³ ahogyan maga Burke is megkülönbözteti a radikális-ként, illetve a tekintélyként értelmezett fenségest,²⁴ de Man szerint Kant pedig úgy tesz különbséget matematikai és dinamikai fenséges között, hogy – miközben ez nem jelenti a fenséges átalakítását – a tropologikus leírást performatív erővel terjeszti ki.²⁵

Kant szerint a háború akkor lehet fenséges, ha „rendben és a polgári jogokat tiszteletben tartva folytatják”, ami – a fentiek tükrében azonban – nem a háborúval, hanem a fenségesrel kapcsolatban jelent politikai különbséget, mi-

²² „A túlságos fény a látás szerveinek legyőzése által minden tárgyat kitöröl, miáltal hatásában éppen olyan, mint a sötétség. Ha egy ideig a napba nézünk, két fekete folt (az általa hagyott benyomás) látszik táncolni szemünk előtt. Ekként kerül összhangba két, egymással a lehető legélesebb ellentétben álló idea akkor, ha a végletekig fokozódnak; és ellentétes természetük ellenére mindkettő a fenséges létrehozásában csúcsosodik ki. S nem ez az egyedüli eset, amikor az ellentétes végletek egyaránt a fenségest szolgálják, mely minden dologban irtózik a közepszerűségtől.” (Burke 2008: 97)

²³ „Íme a nézeteltérés: a modern esztétika a fenséges esztétikája, de nosztalgikus esztétika; elfogadja, hogy a megjeleníthetetlen pusztán mint hiányzó tartalom idéződjék fel, a forma azonban – felismerhető konzisztenciájának jóvoltából – továbbra is vigasz és az örömezés anyagául szolgál az olvasó vagy a néző számára. [...] A posztmodern tehát az lenne, ami a modernségen belül felidézti a megjeleníthetlent magában a megjelenítésben; ami nem fogadja el a formák nyújtotta vigaszt, az ízléskonzenzust, amelynek révén átérezhetővé válik a lehetetlen utáni nosztalgia; ami új megjelenítéseket harcol ki, nem azért, hogy élvezetet szerezzen, hanem hogy még inkább érezhetővé tegye a megjeleníthetlent.” (Lyotard 2002: 19.)

²⁴ „A fenséges esetében az egyéni gondolkodás határozza meg önmaga határait, szétválasztja a kényszerket, a korlátokat maga körül. A fenséges a *végtelességgel*, a *határtalansággal*, az *újítással* áll kapcsolatban. Ezért van politikai implikációja e fogalomnak az *Enquiry*-ben és retorikai használatának a *Töprengésekben*. Az *Enquiry* a fenségesrel összekapcsolva az eredetiséget, a személyiséget hangsúlyozza, míg a *Töprengések* a hagyományt, a szokást.” (Molnár 2000: 130, kiemelések az eredetiben.) William F. Byrne szerint egyértelmű kapcsolat van Burke esztétikai és politikai-etikai nézetei között, és utóbbiak ugyan konfliktusban vannak Rousseau politikai nézeteivel, de mindketten a romantikához sorolhatóak, legfeljebb politikailag nem ugyanahhoz a romantikához, ami azonban már nem feltétlenül politikai különbség, pusztán az eredeti szándéktól való eltérés következménye (2006).

²⁵ „A matematikai fenséges, a szám-kiterjedés rendszer modelljének a dinamikai fenséges, a szám-mozgás rendszer modelljévé történő kiterjesztésének szükségességéről, valamint a mozgás empirikus erőként való értelmezéséről Kant nem ad számot filozófiai fogalmakkal a fenséges analitikájában, és ez nem is magyarázható meg, különösképpen későbbi aspektusában (vagyis az erőnek az erőszak és a harc formájában történő tapasztalativá tételében), tisztán történeti okokkal. A magyarázat egyedüli módja a nyelvi modell kiterjesztésében rejlik a nyelvnek trópusok rendszereként történő definíciójának határain túlra. A trópusok magyarázatot kínálnak a fenséges létrejöttére, ám, amint láttuk, oly korlátozó és részleges módon, hogy a rendszertől nem várható el megnyugvás saját szűk keretein belül.” (de Man 2000: 65.)

közben maga a háború egy nép gondolkodásmódját fenségesebbé teszi, mint a gyávaságot és elpuhultságot eredményező, egy hosszú béke idején uralkodóvá váló kereskedőszellem (Kant 2003: 176). De ha a rendnek, a kereskedőszellemnek van valami köze a polgári jogokhoz, akkor a háború határai is kétségesebbé válnak, mint ahogyan Kant írja. Háború és béke elválasztásából így ugyanis az következik, hogy a háborúban alárendeltté váló kereskedőszellem nem képes hatást gyakorolni a háborúra, ami így határtalanná válik. Ha viszont nincs kapcsolat a kettő között, akkor is az történik, hogy a kifelé viselt háború hatást gyakorol a belső megkülönböztetésekre: a hadvezér nagyobb tiszteletet érdemel, mint az államférfi (Kant 2003). A fenséges olyan megkülönböztetésen nyugszik, amely maga is megkülönböztetés, a külső egység politikáját a belső szembeállítás hozza létre.

Black metal, a politikai és a fenséges kapcsolatát a háború teszi láthatóvá, mégpedig éppen a határteremtés és a végtelen viszonyában. A black metalban a fenséges annak az ellentmondásnak a megjelenése, mely a műfajon belüli törést és megkülönböztetést a műfaj saját külső szembeállításába emeli, az, hogy nem tud *nem* a reprezentáció kritikája, a közvetlen beavatkozás ideológiája lenni, mert a black metalt szervező, itt bemutatott reflexió, amely ezeknek a működtetését, működtethetőségét, vagyis a háborúban való részvétel jogát célozza meg, már eleve benne van, benne cselekszik abban a helyzetben, amiről szól. A háború deklarációja már maga a háború. A háború deklarációjának ismétlése azonban a deklarációra való képesség rögzítésének kísérlete.

HIVATKOZÁSOK

- Bogue, R. (2007) *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- Burke, E. (2008) *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest: Magvető.
- Byrne, W. F. (2006) Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime. *Humanitas*, 19(1–2): 14–34.
- Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- de Man, P. (2000) *Esztétikai ideológia*. Budapest: Janus/Osiris.
- Derrida, J. (1997) *Politics of Friendship*. Ford. G. Collins. London: Verso.
- Kahn-Harris, K. (2004) The „failure” of youth culture: Reflexivity, music and politics in the black metal scene. *European Journal of Cultural Studies*, 7(1): 95–111.
- Kant, I. (2003) *Az ítélőerő kritikája*. Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány.
- Kulcsár-Szabó Z. (2000) A „korszak” retorikája: A korszak és századforduló mint értelmezési stratégia. In Bednancs G., Bengi L., Kulcsár Szabó E. és Szegedy-Maszák M., szerk. *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Budapest: Osiris.
- Lytard, J.-F. (2002) *Mi a posztmodern?* In Bókay A., Vilcsek B., Szamosi G. és Sári L., szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris.
- Mann, T. (2002) *Doktor Faustus*. Budapest: Európa.

- Molnár A. K. (2000) *Edmund Burke*. Budapest: Századvég.
- Mouffe, C. szerk. (1999) *The Challenge of Carl Schmitt*. London: Verso.
- Moynihan, M. és D. Søderlind (2003) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Los Angeles (CA): Feral House.
- Nietzsche, F. (2005) *Az Antikrisztus: Átok a kereszténységre*. Máriabesnyő és Gödöllő: Attraktor.
- Norris, C. (1999) Deconstruction, Musicology and Analysis: Some Recent Approaches in Critical Review. *Thesis Eleven*, 56(1): 107–118.
- Sartori, G. (1989) The Essence of the Political in Carl Schmitt. *Journal of Theoretical Politics*, 1(1): 63–75.
- Schmitt, C. (2002) *A politikai fogalma*. Budapest: Osiris/Pallas Stúdió/Attraktor.
- Szabó M. (2003) *A diszkurzív politikatudomány alapjai*. Budapest: L'Harmattan.
- Tengelyi L. (2007) *Tapasztalat és kifejezés*. Budapest: Atlantisz.

DISZKOGRAFIA

- Abigor: *Fractal Possession*. End All Life Productions. 2007.
- Blut aus Nord: *MoRT*. Candlelight Records. 2006.
- Burzum: *Filosofem*. Misanthropy Records. 1996.
- Darkthrone: *Soulside Journey*. Peaceville. 1990.
- Darkthrone: *A Blaze in the Northern Sky*. Peaceville. 1991.
- Darkthrone: *Under a Funeral Moon*. Peaceville. 1993.
- Darkthrone: *Transilvanian Hunger*. Peaceville. 1994.
- Deathspell Omega: *Kénőse*. The Ajna Offensive – Norma Evangelium Diaboli. 2005.
- Deathspell Omega: *Fas – Ite, Maledicti, In Ignem Aeternum*. The Ajna Offensive – Norma Evangelium Diaboli. 2007.
- Dødheimsgard: *666 International*. Moonfog Productions. 1999.
- Dødheimsgard (DHG): *Supervillain Outcast*. Moonfog Productions. 2007.
- Enslaved: *Vikinglig Veldi*. Deathlike Silence Productions. 1994.
- Limbonic Art: *Moon in the Scorpio*. Nocturnal Art Productions. 1996.
- Mayhem: *De Mysteriis Dom Sathanas*. Deathlike Silence Productions. 1994.
- Mayhem: *Grand Declaration of War*. Season of Mist. 2000.
- Mayhem: *Chimera*. Season of Mist. 2004.
- Mayhem: *Ordo Ad Chao*. Season of Mist. 2007.
- Nargaroth: *Black Metal ist Krieg*. No Colours Records. 2001.
- Samael: *Passage*. Century Media. 1996.
- Satyricon: *Rebel Extravaganza*. Moonfog Productions – Nuclear Blast. 1999.
- Thorns: *Thorns*. Moonfog Productions. 2001.
- Thorns vs. Emperor. Moonfog Productions. 1999.

Pulay Gergő

A havasalföldi cigányok esete a világpiaccal

*A Taraf de Haïdouks és a rasszizmus bélyege a világzenei diskurzusban*¹

1. BEVEZETÉS

A világzene rajongóinak tájékozódását segítő átfogó munkák közül az egyik legfőbb a *Rough Guide to World Music* című könyvsorozat, amely ismerteti a kategória összes fontosabb stílusát és előadóját. A világ népeit és kultúráit bemutató enciklopédikus munkáknak ez a sajátos reinkarnációja Romániára vonatkozó fejezetében ezt írja:

A hagyományos zene ma is virágzik Románia-szerte – talán jobban, mint bárhol másutt Európában. Az ország elszigeteltsége és szinte középkori életstílusa révén fennmaradtak a hagyományok, amelyeket másutt a modernizáció már kiforgatott létezésükből. (Broughton és Ellingham 2000: 240)

Amikor a szerzők „középkori életstílusról” és a hagyományos zene máig tartó virágzásáról írnak, akkor nyilvánvalóan a Taraf de Haïdouks jár a fejükben – vagyis az a zenekar, mely az elmúlt két évtizedben „a világ első számú balkáni cigányzenekaraként” Románia legfőbb kulturális exportcikke volt. Erről azonban a küldő országban élők túlnyomó része mit sem tudott.

Philip Bohlman szerint a *Rough Guide* kötetei egyszerre több funkciót elégítenek ki, mivel az előadók ismertetésén túl egyben kalauzként is szolgálhatnak turisták számára, továbbá a nagyközönség számára hozzáférhetővé tesznek és így újratermelnek egy olyan diskurzust, mely ünnepli a hibriditást, a fúzió és a határátlépés különböző formáit, más szóval a globalizáció elkerülhetetlen következményeit (2002: 144–145). A *Rough Guide*-hoz hasonló források tükrében a világzenét a populáris kultúra más műfajai közt sajátossá tevő ellentmondások legtöbbször nyilvánvalóvá válhat. A világzene a kulturális másság felfedezésére és a kulturális keveredés formáinak elismerésére épül, ugyanakkor e másságokat a fogalomhoz kapcsolódó iparág állítja elő és erősíti fel. A világzene sajátossága az egyes helyek és a hozzájuk kapcsolódó kultúrák ünneplése, melyek egyre szélesebb körben válnak elérhetővé – ám mindez annak az illúzióknak a megteremtése által lehetséges, mely szerint ezek a helyek és kultúrák már piaci bevezetésük előtt is éppen abban a formában léteztek, ahogyan a közönség számára megjelenítik őket. A világzene fogalma tehát egyesíti a különbségeknek tulajdonított vonzerőt, valamint azt az elképzelést, hogy ezek a különbségek ma már egyre kevésbé számítanak (Brennan 2001: 50).

¹ A tanulmány korábbi, rövidebb változata megjelent az *anBlok*k folyóirat 2008/1–2. számában.

Elég áttekinteni az elmúlt évek toplistáit olyan zenei folyóiratokban, mint a *Songlines* vagy az *fRoots*, a BBC éves világzenei díjának nyerteseit vagy az arra jelölteket, és nyilvánvalóvá válhat, hogy a világzene termelésében Románia egyike lett az európai nagyhatalmaknak. A Taraf de Haïdouks mellett a Fanfare Ciocărlia, később pedig a Mahala Rai Banda egyaránt hozzájárultak ehhez a hírnévhez. Az utóbbi években egy Berlinben működő világzenei kiadó és ügynökség sikerrel fogott hozzá a valaha állami monopóliumot élvező román lemezcég, az Electrecord archívumában fellelhető felvételek digitalizált újrakiadásához, amivel párhuzamosan az eredeti albumok ára emelkedni kezdett a használtlemez-piacon.

Mégis, a történet a Taraf de Haïdouks sikereivel kezdődött. A zenekar nemzetközi sikere szorosan összefügg Ceaușescu bukásával és a kelet-európai átmenettel, mely lehetővé tette a térség fokozatos beilleszkedését a populáris kultúra termelésének és fogyasztásának globális hálózataiba. A kilencvenes évek egyben a világzenei piac minden addiginál nagyobb léptékű intézményesedésének időszaka. A zenekar története és a különféle szakértők által – a zenei sajtóban, az interneten vagy a fentihez hasonló kötetekben – róluk kialakított diskurzusok tehát abba nyújtanak betekintést, hogy a világzene térképén kik és hogyan jelenítik meg Kelet-Európát, és ebben milyen szerep jut a térségben élő cigányoknak. A Taraf de Haïdouks karrierje tehát párhuzamosan fejlődött a világzenei piac terjeszkedésével. Nem csupán a piac határozta meg azonban a zenekar fogadtatását és munkáját, ugyanis sikerei és úttörő szerepe révén a Taraf esete paradigmatickává vált a kelet-európai, balkáni, cigány kategóriákkal többnyire felcserélhető módon címkézett zenei termékek áruba bocsátása szempontjából. A Taraf körüli diskurzusoknak valamiképp viszonyulniuk kellett ahhoz, hogy a zenekar nemzetközi sikerei mellett szinte teljesen ismeretlen maradt saját országában. Mint arra később részletesebben kitérek, a zenei termék kapcsán a helyi hagyományok vagy gyökerek reprezentációja (vagy az ezeknek tulajdonított jelentőség) ellentmondásos viszonyban áll a kibocsátó közegtől való gyakorlati elszakadás folyamatával. A zenekarról és egyben Romániáról szóló világzenei diskurzusban döntő szerepet kapott a rasszizmus fogalma: az idevágó érvelés szerint a zenekar döntően a románok körében elterjedt rasszizmus miatt nem válhatott sikeressé saját országában. Mindez ugyanakkor aligha leplezte el a Taraf nemzetközi piacon befutott karrierjének ellentmondásos következményeit.

2. VILÁGZENE: KINEK A ZENÉJE?

A világzene fogalmát ma egyesek a zenei és kulturális másság gyűjtőkategóriájának tekintik, mások a „kevert” vagy „hibridizált” zenei termékek előállítására irányuló új keletű piaci tendenciával azonosítják. Bármi is legyen az éppen használatos definíció, az elmúlt két évtized tapasztalatai szerint a világzene minden eddiginél hatékonyabb eszközöket és médiumokat biztosít a ki-

sebbségi vagy marginalizált helyzetű kultúrákból, különböző, félig vagy egészen periférikus térségekből származó kifejezésformák elismerésére, emancipációjára és piaci integrációjára. Mindez olyan világban történik, ahol a jelek szerint a földrajzi és kulturális távolságok egyre könnyebben áthidalhatóak, és a legkülönbözőbb másságok látszólag közvetlenül hozzáférhetőek számunkra. Nem meglepő, hogy az elmúlt években a világzene egyike lett azoknak a jelenségeknek, melyekre antropológusok vagy a kultúra más szakértői azért hivatkoznak, hogy mondjanak valamit a „kulturális különbségek tértől való eloldódásáról” (Gupta és Ferguson 1997), vagy egyszerűbben szólva arról, hogy mit jelent és hogyan történik a globalizáció. Ellentétben más, hasonló folyamatokat leírni törekvő fogalmakkal – amilyen például a *multikulturalizmus*, a *hibriditás* vagy a *transznacionalizmus* –, a *világzene* része a szótárnak, melyet azok használnak, akikre a kutatás irányul. Más szavakkal: az elemzőkön kívül versengő meghatározásokat alkotnak vele kapcsolatban azok is, akiknek a tevékenységét elvileg a fogalom hivatott kategorizálni. A zenei sokféleség és homogenitás körüli viták így például szolgálnak azokra az általánosabb dilemmákra, melyeket ma a kulturális keveredés és elkülönülés globális folyamatai váltanak ki (Feld 2000). A világzene fogalmának és a körülötte szerveződő piaci mechanizmusoknak a megértése ezért kulcsfontosságú lehet, amikor a Nyugat és a „világ többi része” közötti kulturális kapcsolatok mai változásait igyekszünk felmérni. A kérdés így tehát arra vonatkozik, hogy a zene vagy tágabban a populáris kultúra kutatása mit adhat hozzá a globalizációval kapcsolatos vitákhoz. A termelési folyamat, mely a világzenei piac sajátja, nem csupán egy technológiai hálózatra épül, mely a Nyugat-Európa és Észak-Amerika központjaiban élő fogyasztókat összekapcsolja az afrikai, ázsiai vagy latin-amerikai termelőkkel (Stone et al. 2000). Itt kulturálisan meghatározott kifejezés-módok és az azokat előadó emberek számítanak utazó termékeknek, melyek jelentésüket és befogadásuk kontextusait folyamatosan változtatják.

A világzene fogalmát a hatvanas évek angolszász zene- és kultúrakutatói vezették be a zenei sokféleség kutatásának megjelöléseként. A világzene ekkor a nem nyugati vagy etnikai kisebbségekhez kötődő zenei formák tanulmányozása révén azok emancipációjához igyekezett hozzájárulni, vagyis azzal az intézményesített értékrenddel igyekezett szembeszállni, amely „zene” alatt elsősorban művészi igénnyel megalkotott, nyugati műfajokat értett (Feld 2000). A fogalom a kilencvenes évektől leginkább azoknak a zenei együttműködéseknek a megnevezésére szolgált, amelyekben egy-egy hírneves nyugati popsztár Európán kívüli, vagy az európai perifériákról származó hangzásokkal és közreműködőkkel dúsította saját produkcióját, amivel a harmadik világ politikai és gazdasági nehézségeire, környezeti katasztrófáira és egyben a kulturális azonosság kifejezésével kapcsolatos küzdelmekre törekedett felhívni a nyugati világ figyelmét.² A kilencvenes évekre a világzenei piac intézménye-

² Számos más példa mellett itt érdemes megemlíteni Paul Simon, Peter Gabriel vagy David Byrne munkásságát.

sülése – folyóiratokkal, sikerlistákkal, lemezkiadókkal és fesztiválokkal – már elkerülhetővé tette, hogy „a világ többi részéről” érkező hangok és produkciók nyugati popsztárok névjegyével, vagy nekik alárendelve kerüljenek forgalomba. Mindez egyúttal azt is jelezte, hogy a világzene meghatározása feletti hatalmat a piac szereplői végképp átvették az akadémiai szféra képviselőitől. A világzene intézményesülésének egyik legfőbb következménye, hogy a világ különböző pontjairól származó zenei termékek – melyeket korábban aligha soroltak azonos kategóriába – egyazon vonatkoztatási rendszer elemeivé válnak, melyben lehetséges őket egymással összemérni és egyben felcserélni. A *világzenei mező* kialakulása³ nyomon követhető a különböző szakértők közötti vitákon és küzdelmeken keresztül, melyek során eltérő definíciók versengenek a fogalom érvényes meghatározásáért, vagy azért, hogy egy adott pillanatban a világnak épp mely pontja (vagy milyen zenéje) kapjon nagyobb közfigyelmet. Más szóval, a populáris kultúra egyéb piacaihoz hasonlóan a világzene is folyamatos „diskurzív táplálást” igényel, hiszen a vásárlói preferenciák sosem jelezhetők előre tökéletesen, a kínálat pedig mindig nagyobb a meglévő igényeknél (During 1997). Mindez a zsurnalizmusnak egy olyan formáját hozza létre, mely kritikák és ünnepélyes hangú ajánlók formájában bocsát áruba információkat és magatartásformákat, melyek korábban a kultúra tudományos kutatóinak privilégiumaként voltak ismereteseek.

Kétségtelen, hogy ma a világzene jelenti az egyik legfőbb csatornát, ahol a kulturális másság elismerésével vagy megértésével kapcsolatos elképzelések olyan javak formáját öltik, melyek professzionális státusz vagy az ezzel járó tudás nélkül, pusztán a fogyasztás aktusa révén elsajátíthatóak. A világzene fogyasztói szempontból olyan korszakot jelképez, melyben többé nincs szükség térbeli mozgásra vagy utazásra a különbségek vagy a kozmopolitizmus tapasztalatának megszerzéséhez. A világzene címszó alatt forgalomba hozott termékek növekvő mennyisége sokakban a multikulturális utópia megvalósulásának benyomását keltheti, ahol immár mindenki hangja hallható. Ez a demokratikus vízió része a világzene promóciójának és az ehhez kapcsolódó diskurzusoknak, miközben a növekvő piaci sokféleség nyilvánvalóan a kapitalista gazdaság egyik legalapvetőbb tendenciáját tükrözi, ami folyamatosan újabb piacokat és piaci réseket törekszik definiálni és létrehozni. A már számtalanszor eltemetett rockzene kiürülő formakincsével szemben a világzene tehát – nem utolsósorban a fogalom rugalmas karaktere folytán – a zenei nyersanyagok és a hozzájuk kapcsolt célcsoportok kialakítása szempontjából kimeríthetetlen források feltárását ígerte. Az ilyen megközelítésekre jellemző az a feltételezés, hogy a világzene címkéje alatt elérhető termékek, valamint társadalmi és kulturális háttérük között közvetlen kapcsolat fedezhető fel. Ennek a folyamatnak az egyik legfőbb vonása a világzene mediatisztált karakterével függ össze, más-ként mondva azzal a feltételezéssel, hogy a világzene címkéje alatt árusított termékek és társadalmi háttérük, lokalitásaik között közvetlen kapcsolat van.

³ A mezők logikájának és a kulturális termelésnek az összefüggéséhez lásd Bourdieu (1994).

A világzene egyik paradoxona viszont éppen az, hogy miközben a fogalom alá sorolt termékek mindig bizonyos helyekhez, kultúrákhoz és történelmekhez kapcsolva kerülnek piacra, ugyanezeket a produkciókat „származási helyükön” gyakran nem ismerik, vagy nagyarányú közönnyel fogadják. Ha az előadók személye egyáltalán ismert a hazai közönség előtt, ez sokszor azért van így, mert a világzene nemzetközi színpadain előadottaktól eltérő repertoárt tartanak fenn az otthoni közönségnek. Ennek egyik lehetséges következménye a megosztott piacok kialakulása, melynek során a „küldő térségben” elérhető vagy népszerű, és az azonos térségek emblémájával globálisan terjesztett zenei termékek köre egymást kölcsönösen kizáró kategóriává válnak.

Ebből adódóan a világzene jelenségének egyik lehetséges értelmezési módja éppen a hozzá kapcsolódó ellentmondások révén lehetséges: a világzene éppúgy tekinthető a kulturális imperializmus és gyarmatosítás mai termékének, mint a világ távoli pontjait egyenlő pozíciókba és kulturális cserekapcsolatokba állító demokratikus folyamatok eredményének. A világzenei termékek globális áruba bocsátásával egyszerre terjednek tehát a liberális multikulturalizmus diskurzusai, melyek a kulturális sokféleség bemutatását jellemzően úgy fogják fel, mint ami önmagában elegendő a központosító vagy homogenizáló hatalmi politikákkal szembeni fellépéshez. A multikulturalizmus viszonyainak ebből a fajta támogatásából ugyanakkor nem következik szükségszerű változás, hisz a sokféleség megjelenítése vagy artikulációja az *etnikai marketing* logikáját követi, így a „interkulturális kapcsolatok” valójában érintetlenül hagyják a kulturális termelés fennálló gazdasági és ideológiai rendszereit (Hutnyk 2000). A kulturális különbségek piaci termelése és fogyasztása egy menedzserekből és egyéb szakértőkből álló elit kialakulását tette lehetővé, amely a perifériákról származó kulturális javakat egyfelől eredményesen terjeszti a nyugati piacokon, másfelől képes érvényesíteni az azok előállítására vonatkozó szabályokat a perifériákon. Mindez a közvetítés, szállítás, hozzáférhetővé tétel olyan formáit kívánja meg, amivel a különféle „tradicionális”, „nem-európai” műfajok előadói korábban nem számolhattak, és amelyeket érthető módon ma sem ők bonyolítanak. Ennek megfelelően a világzenei piac kialakulása a menedzserei szerep új konstrukcióját hozta magával. A világ távoli tájairól származó tehetéseket felfedező, róluk a nyugati világban gondoskodó menedzser kilép az üzleti ügyek és a szervezés szürkeségéből, és a kulturális másság közvetítőjeként maga is részesedik a bemutatott egzotikumából.

A romániai Clejaniból származó cigány zenészeknek a Taraf de Haïdouks emblémájával befutott nemzetközi karrierje a marginalitás esztétizálására épült, vagyis arra a stratégiára, mely a „távoli”, „kirekesztett” vagy „elmaradott” kategóriáit az „ellenállás” mítoszával ruházza fel. A világzene szakértőinek valamiképp napirendre kellett térnie afelett, hogy a zenekart miért éppen saját országában nem övezte olyan elismerés, mint külföldön. Magyarzataiknak ugyanakkor a világzenei mező logikájának megfelelően szükséges volt fenntartania a „helyi gyökerek” és az azokkal való folytonosság illúzióját, másként fogalmazva azt az elképzelést, hogy a Taraf hitelesen reprezentálja Romániát –

annak ellenére, hogy a hazai közönség részéről hiányoztak az ezt igazoló reakciók. Mint arra a továbbiakban kitérek, mindez a rasszizmus címkéjének bevezetése révén volt lehetséges Románia vonatkozásában.

3. EGY FALU, AMELY NINCS A TÉRKÉPEN

Clejanit, a Bukaresttől harminc kilométerre lévő falut – habár itt végzett zenei témájú kutatások már a hatvanas évektől ismeretesek voltak Romániában – a nemzetközi nyilvánosság számára az etnomuzikológus Speranța Rădulescu fedezte fel, aki a nyolcvanas évektől készített itt felvételeket. Ekkoriban a kommunista kultúrpolitika igyekezett határozottan fellépni a román népzene „megtisztítása” érdekében – irányelveket szabtak, betiltották a „szennyezett folklór” nyilvános előadását (ami nagyban a „szennyezésért” leginkább hibáztatott cigány előadókat érintette), sajtókampányokat indítottak, és politikai szempontból megfelelő specialistákat bíztak meg azzal, hogy kifejtsék véleményüket a szükséges gyakorlati lépésekkel kapcsolatosan. Mindebben Rădulescu is részt vett, később magát okolta naivitásáért (Rădulescu 1997). Ennek nyomán számára a clejani zenészek környékbeli esküvőkön és temetéseken edzett játéka, sokszínű zenei világa a Ceaușescu-diktatúra kultúrpolitikája által központilag tervezett nemzeti hagyományokkal szemben vált érdekessé. Későbbi cikkében így emlékezett vissza a clejani zenészek által keltett benyomásra:

A clejani zenészek szemmel láthatóan cigányok voltak. Szegények, heves természetűek, képtelenek arra, hogy magukévá tegyék a hivatalos népzene stílusát – ez volt az oka annak, hogy a Kulturális Minisztérium úgy tekintett rájuk, mint akik szégyent hoznak a román népre. (Rădulescu 1997: 11)

A Ceaușescu-diktatúra hivatalos népzenejével szemben Rădulescu tehát a clejani zenészek elmaradottságában vagy marginalitásában rejlő értéket fedezte fel. Feltételezhetően úgy vélte, hogy a diktatúra általa jól ismert kulturális intézményrendszere nem teszi lehetővé a muzikusok nyilvános elismerését és bemutatását, így ezek előmozdításáért nyugati segítséghez kell fordulnia. 1986-ban egy svájci kutató, Laurent Aubert érkezett Bukarestbe, hogy a genfi *Archive Internationale de Musique Populaire* számára gyűjtsön felvételeket, és román kollégájának közreműködésével ismerte meg a clejani zenészeket. Aubert később így idézte fel első találkozását a clejaniakkal:

Örökké emlékezni fogok az estére, amit velük töltöttünk. Késve érkeztek, mivel a hotel, ahol Speranța szobát foglalt nekik, nem akarta fogadni őket, valóban úgy néztek ki, mint a koszos öreg cigányok! [...] Beleborzongtam, amikor éjfél körül játszani kezdtek, olyan varázslatos volt, mint amikor először hallottam Bessie Smith-t. (Broughton 2007: 46)

Az ekkor készült felvételek 1988-ban megjelentek Svájcban, Aubert és Rădulescu – utóbbi ezzel állását is veszélyeztetve – még ugyanebben az évben élő fellépéseket szervezett a zenekarnak Genfben és Párizsban. Ez a lemez ragadta meg a fantáziáját két belga menedzsernek, a Taraf de Haïdouks valódi, a világzenei sajtóban jól dokumentált története az ő megjelenésükkel veszi kezdetét. Stephane Karo és Michael Winter 1989-ben, egy héttel Ceaușescu bukása után a hideg télben „átutazták Európát”, hogy eljussanak Clejaniba. Bár a falu mindössze harminc kilométerre van a román fővárostól, mégsem szerepelt az általuk ismert román térképeken. Ugyanennek a történetnek egy másik változata szerint a két menedzser egyáltalán nem is rendelkezett térképekkel, mivel azok be voltak tiltva a diktátor által. Ennek nyomán – mintegy előre átélve az élményt, melyet később a zenekar nyugati hallgatóinak is elérhetővé tettek – egy sajátos keleti időzónába jutottak, ahol a legrövidebb táv is napokat vehet igénybe, és a látszólag könnyen megoldható helyzeteket is misztikus köd fedi. Ahogy a Taraf de Haïdouks egy későbbi lemezajánlójában olvasható: „*Erőteljes zenéjük úgy működik, mint egy indoeurópai időgép*”, mely az indiai és az ottomán múltba egyaránt elvisz (Hooper 1999). A kulturális másság, valamint a térbeli távolság és a régmúlt összekapcsolása a Taraf de Haïdouks reprezentációinak mindvégig állandó kelléke maradt: a világzene számos más előadójához hasonlóan ők azok, akik a Nyugat számára visszahozzák a rocksztárok által már elveszített lázadó szellemiséget, mivel emlékeztetnek arra, hogy a zene valamikor egyszerű, de élénk közösségi tapasztalatot jelentett.

A térképen nem szereplő falu képe éppúgy visszatérő eleme lett a zenekar körüli diskurzusoknak, mint a menedzserekkel való első találkozás története, melynek során a két belga a faluban élő több száz muzsikusközül kiválogatta a később befuttatott zenekar tagjait, majd egyúttal nevet adott a formációnak. Az Aubert és Rădulescu által korábban használt semleges elnevezésnél – „muzsikusköz Clejaniból” (*lăutari de Clejani*) – a Taraf de Haïdouks a Robin Hood-i „becsületes banditák”-ra tett utalással nyilván meggyőzőbb volt a világzene közönsége számára. Ám a név egyúttal márkajelzést is jelentett, melyet a falu számtalan más zenésze közül már csak a menedzserek által felfedezettek és támogatottak használhattak. A falu megtalálása, az alapítás és a névadás aktuálisból álló eredettörténet szinte minden Taraf de Haïdouksról szóló cikkben és beszámolóban megtalálható. A felfedező és a felfedezett között az orientalizmus mintáit követő hatalmi viszony így lett rögzítve a Taraf de Haïdouks felfedezéséről szóló történetben.

1991-ben a Taraf már túl volt első nagy sikerű európai turnéján, Karo pedig feleségül vette a zenekar egyik tangóharmonikásának lányát. A Taraf de Haïdouks első lemezén⁴ a legidősebb zenekari tag, Nicolae Neacșu előadásában szerepelt a diktátor bukását elbeszélő *Balada conducătorului*, mely a világzenei piacon a politikai elnyomást túlélni képes, „alulról jövő” kultúra egyik legnagyobb himnusza lett, habár szövegét a hallgatók nagy része nemigen érthette.

⁴ Taraf de Haïdouks: *Musique Des Tziganes De Roumanie*. Cramworld, 1991.

A látszólag előzmények és helyi segítők nélküli felfedezés története a zenekar mítoszának építését éppen annyira szolgálta, mint menedzsereikét. Ahogy egy későbbi méltatójuk nyilatkozott: „*Karo és Winter briliáns módon megőrizték a zenészek mindennapos külsejét, nem öltöztették fel őket népi kosztümökbe*” (Broughton 2007: 46). A romániai konfekció sajátosságai a későbbiekben is úgy jelennek meg, mint a zenekar eredetiségének garanciái, ami végső soron a világzene által a másságot a maga valójában látni akaró közönségnek igazán megfelel. Mint erről már szó esett, a román etnomuzikológia – különösen Ceaușescu idejében – nagy erőfeszítéseket tett, hogy a cigányok által játszott „szennyezett folklórt” megkülönböztesse a tiszta román változattól. Ettől még szerepeltek roma előadók hivatalos színpadokon vagy a televízióban, ám kizárólag a román nemzetállam legitimációs céljaira is felhasználta „tiszta folklór” tolmácsolóként, mely a kívánatos zenei irányvonal mellett a népviselet hordását is megkövetelte. Ezzel szemben a Taraf zenészeinek a menedzserek részéről szándékosan megőrzött „mindennapos külseje” maga vált a zenekar egyik védjegyévé. A japán divattervező Yohi Yamamoto éppen ennek köszönhetően tudott újabb fordulatot hozni a zenekar karrierjébe azzal, hogy extravagáns darabokat tervezett nekik, melyeket a közönség lemezbörítőkön⁵ és számos magazinban is viszontláthatott. Karo és Winter így „feltették a világzene térképére” Clejanit és egyben Romániát, Yamamoto „felöltöztette” az onnan érkező zenészeket, továbbá a hollywoodi színész szerepe sem elhanyagolható. Johnny Depp 2000-ben készített *The Man Who Cried* című filmjében a Taraf de Haïdouks tagjai is szerepeltek, majd ezután meghívást kaptak néhány privát előadásra az őket „zenészként és emberként egyaránt tisztelő” és egyben busásan megfizető sztár hollywoodi klubjába. Amikor 2007 nyarán hosszas távollét után a zenekar Bukarestben tartott koncertet, a helyi rádióállomások úgy harangozták be az eseményt, mint ami „olyan buli lesz, mint Johnny Deppnél”.

A Taraf de Haïdouks körüli diskurzusok – a világzene társadalmi kontextusok iránt érzékeny reprezentációs módjainak megfelelően – mindig nagy figyelmet fordítottak a zenekart kibocsátó országra, Romániára. A zenekar esetenként úgy jelenik meg, mint a Nyugat-Európába áramló romániai migráció résztvevője.

Kilépve a kommunista időszak törmelékei közül, magáénak tudva a megvetett emberek töretlen hagyományait, a Taraf nyugatra jött, hogy megtalálja a szerencsését. (Hooper 1999)

A tagok néhol talán veszélyesnek tűnnek – a beszámolóik gyakran felidéznek, hogy a koncertek után megkísérelték eladni a hangszereiket a közönségnek, és közeledni próbáltak a nőkhöz –, ez azonban végül mindig feloldható a zenekar nevében is szereplő „becsületes banditák” elképzelésével. A zenekar menedzserei továbbá láthatóan erőfeszítéseket tettek annak érdekében, hogy a

⁵ Taraf de Haïdouks: *Band of Gypsies*. Cramworld, 2001.

Taraf de Haïdouks megjelenése a hallgatók körében ismert globalizációkritika vagy ellenállás mintái közé beilleszthető legyen. Carol Silverman az amerikai közönségnek 1999-ben számos roma előadót első ízben bemutató *Gypsy Caravan* turnéről szóló esettanulmányában írja (Silverman 2007), hogy a Taraf menedzserei rendszerint patronáló módon viselkedtek a zenészekkel, akik nem vettek részt a róluk szóló nemzetközi imidzs felépítésében és a jelek szerint nem is nagyon szándékoztak változtatni azon: úgy tekintettek magukra, mint akik a kellő erő vagy hatalom hiányában függőségi viszonyban állnak a nem roma közvetítőkkel és menedzserekkel. Utóbbiak – ironikus módon – épp saját patronáló gesztusaik révén kapcsolták a zenészek egyes cselekedeteihez az ellenállás üzenetét. Mint arról egyik amerikai turnéjuk kapcsán írtak, az utazás során komoly problémát jelentett, hogy a zenekar tagjai semmilyen helyen sem kívántak felhagyni a dohányzással, esetenként még a rendőrség is kijött a helyszínre. A londoni *Telegraph* újságírója szerint a turnémenedzser ezekben az esetekben így válaszolt:

Miután megérkezünk a bukaresti repülőtérre, az első nagy hirdetések az úton a Marlborót, a Kentet és a Winstont reklámozzák. Ha abbahagyjátok az amerikai cigaretta árusítását Romániában, mi is abbahagyjuk a dohányzást Amerikában. (Culshaw 2002)

Románia szerepe azonban a legtöbb esetben azon az ellentmondásként észlelt helyzeten keresztül fogalmazódik meg, amelyet a szerzők az ország zenei gazdagsága és a nyugaton – a világzene címkéje alatt – bemutatott romániai zenekarok ismeretlensége közt látnak a kibocsátó országban. Mint arról már szó esett, a Taraf nemzetközi karrierjében nélkülözhetetlen szerepet játszó Speranța Rădulescu a clejaniak játékát inkább a *kivételek* közé sorolta a zenei kifejezésmódok állami kisajátításával, és a román népzene „beszennyezői” ellen irányuló hivatalos kampányokkal szemben. Ezek a részletek azonban már értelmüket veszítik a világzene globális diskurzusaiban. Egy másik beszámolóban a kubai és a romániai cigány előadók közötti párhuzamokra derül fény:

Egy-egy autoriter kommunista rezsím hatékonyan tartotta távol gazdag zenei hagyományait a nyugati piacoktól mindkét esetben. [...] Ám amíg a politikai fejlemények Kubában lehetőséget adnak legalább némi reményre, a balkáni cigányok szerencséje ritkán fordul jobbra. (Cartwright 2002)

A Taraf de Haïdouksról szóló világzenei diskurzusban Románia annak a rendszerváltás után újraéledő nacionalista mítoszokkal és konfliktusok által jellemzett Kelet-Európának a megtestesítője, mely a kilencvenes évek számos nyugati társadalomkutatóját is foglalkoztatta. A Taraf de Haïdouks körüli diskurzus egyik legfőbb dilemmája ennek megfelelően az lett, hogy Romániában vajon miért maradt ismeretlen a világ nyugati részét elbűvölő zenekar? Az, hogy egy efféle kérdés miért foglalkoztatja annyira élénken a zenei médiát vagy

a rajongókat, nem független a világzenei mezőnek attól a sajátosságától, mely a forgalomba kerülő termékeket adott lokalitásokról szóló képzetekhez kapcsolja, eredetiségüket pedig az előadók személyén és a zenei tartalmon túl ezzel hitelesíti. Ebben a helyzetben nem releváns az a válasz, hogy a zenekart néhány menedzser nem csupán „elvitte nyugatra”, hanem gyakorlatilag maga találta fel – időben felelve ezzel a globális populáris kultúra egy kialakulóban lévő trendjére. Más szavakkal, lehetetlen, hogy a Taraf de Haïdouks ne reprezentálná Romániát, vagy a Balkánt *a maga valójában*: a probléma minden bizonnyal a kibocsátó térségben van. A válasz ennek megfelelően mindenkor a Kelet-Európában, és azon belül Romániában élénk rasszizmust tekintti kiindulópontnak. A zenekar egyik krónikása, a Londonban élő szakíró Garth Cartwright szerint Románia fejlődésének mutatója lehet a 21. században, hogy miként értékeli saját cigányzenészeit (Cartwright 2001). A cigányokkal szembeni megvetés olyan nyilvánvalóan piaci alapokon nyugvó megfontolásokra is magyarázatként szolgált, mint például az, hogy a Taraf de Haïdouks nyugati világzenei színpadokon aratott első sikerei után Romániában miért nem adott koncertet közel tíz évig. A létező rasszizmus jelentőségével és megítélésével kapcsolatos kételyek nélkül is feltételezhető, hogy a Cartwright által javasolt mutató önmagában kétes eredményekre vezetne. A Taraf de Haïdouks nemzetközi karrierjével párhuzamosan bontakozott ki Romániában a lokális populáris kultúrának a *manele* fogalma köré szerveződő irányzata és piaca, mely egyrészt az elmúlt években sikerrel tudott konkurálni a globálisan terjesztett popzene termékeivel, másrészt számos cigány előadót tett sikeressé – jórészt anélkül, hogy csupán etnikusan meghatározott szerepekben jelenítette volna meg őket. A manelét alacsonykulturaként elutasító érvelésekben rejlő idegengyűlölet ellenére annak sem hallgatóit, sem előadóit, sem pedig formai vonásait nem lehet etnikailag homogén címkék alá sorolni. Mint arra David Malvinni felfigyelt, a manele tele van változó trendekkel, elektronikával, a hip hop, a török popzene vagy a flamenco ritmusaival vagy az ezekre tett utalásokkal – paradox módon tehát sokkal inkább megfelel a világzene hibriditásra épülő meghatározásának, mint a Taraf de Haïdouks által feldolgozott balladák és falusi táncdallamok (Malvinni 2004). A világzene nemzetközi színpadain megjelenő cigány előadók kapcsán a romániai (vagy kelet-európai) rasszizmusra való hivatkozás így sokkal inkább egy olyan diskurzus részének tűnik, melyben a Kelet saját értékeinek – így tehát saját magának – elfogadására eleve alkalmatlan személyiségként jelenik meg, ezáltal a Nyugatnak marad az a civilizációs többletből adódó feladat, hogy a világ más részein létrejövő kulturális javakat a maguk jogán kezelje, és ennek nyomán birtokába vegye.

A „gyökerek” diskurzusával sikeressé vált előadók olyan mezőbe lépnek be, melyben az általuk hozott zenei nyersanyagot kivéve minden más a kortárs kultúripar törvényeit követi, így az előadóktól egyebek mellett azt kívánja meg, hogy időről időre valami újat, többet és mást mutassanak fel. Ez az igény a „mindig más alakban megjelenő”, ám végső soron önmagukkal mégis mindig azonos sztár kultuszára épülő nyugati populáris műfajok sajátossága, ám a vi-

lágzene közvetítése révén olyan előadókra is érvényessé válik, akik az említett műfajokétól alapvetően különböző kulturális háttérrel rendelkeznek. Az állandó megújulás igényére épülő termelési feltételek mellett a világzenei nagyszínpadokon sztárrá vált előadók otthoni erőforrásai rendszerint előbb-utóbb kimerülnek. Ami kibocsátó környezetükben elegendő volt éveken vagy akár nemzedékeken keresztül, az a világzenei piacon néhány albumot követően már ismétlésnek tűnik, és így a korábban kivívott érdeklődés lankadásával fenyeget. Ennek elkerülése érdekében különböző újítások, zenei fúziók és együttműködések válnak szükségessé: ilyen volt például a Taraf de Haïdouks 2001-es koncertlemeze, melyen a havasalföldi vonósok a Kocani Orkestar macedón fúvósaival zenéltek együtt. Egyes beszámolók szerint a próbafolyamat nem volt zökkenőmentes, mivel a zenészek szinte semmi közöset nem találtak egymás játékában – kivéve talán azt a tényt, hogy a világzenei piacon egyaránt a „balkáni és/vagy cigány” kategóriába vannak besorolva. A koncertlemez ettől függetlenül nagy sikert aratott világszerte, melyet a későbbi években egyik zenekar sem tudott megismételni.

A szegénység és kilátástalanság, mely a Clejaniba érkező belga menedzserket első útjuk során fogadta, keveset változott az elmúlt tizennyolc év alatt. A falu ugyanakkor állandó kultuszhely lett a balkáni cigányok „kulturálisan elszigetelt és csontig hatoló” zenéjét eltanulni vágyó nyugati utazók körében. A közöttük és a helyiek közt kialakuló kapcsolatok és kölcsönös félreértések,⁶ vagy a manele és a világzenei piac közti további érintkezések már a globális populáris kultúra történetének egy másik fejezetéhez tartoznak.

4. ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK

A világzene etnográfija – túllépve a kulturális „emancipációt” és „imperializmust” szembeállító, így szükségképpen sarkító megközelítéseken – a stílusok, zenei termékek és előadók sajátos röppályáit vizsgálja, ahogyan a helyüket változtatva maguk is átalakulnak, így elárulhatnak valamit azokról a kontextusokról is, melyekben fogyasztják, használják vagy átalakítják őket. Martin Stokes például a globális homogenizáció és a lokális sokféleség egydimenziós megkülönböztetésével szemben az eltérő hibridizációs stratégiákat hangsúlyozza, melyeket egyaránt kezdeményezhetnek „felülről” vagy „alulról”, fejlődésük párhuzamos, ám nem csupán a zenei kifejezésmódok különböztetik meg őket (Stokes 2004). A közelmúltban a Nyugat-Európa klubjait meghódító *Balkan-clubbing* irányzata példa lehet erre a folyamatra. A Németországba emigrált román származású DJ Shantel nevével fémjelzett irányzat a délkelet-európai térség zenéjének feldolgozására, az elektronikus tánczenével való kompatibilissé tételére épül, ehhez azonban a világzenei piacra korábban már bevezetett „autentikus” előadók felvételeit használja fel nyersanyagának, illetve az

⁶ Lásd például Marian-Bălașa (2004).

ettől eltérő esetekben is fenntartja azt az egyenlőtlenséget, mely a zenei nyersanyagot szállító és az azt feldolgozó helyek közt áll fenn. A sokféleség hangsúlyozása ellenére tehát fennmarad az a határ, mely a nyugati zenei piacokat elválasztja egyebek mellett a posztszocialista Kelet-Európa országaiban kialakult és sikeressé vált hibrid irányzatoktól – mint a *turbo-folk* (Szerbia), *manele* (Románia) vagy *chalga* (Bulgária) –, melyekre szintén a balkáni vagy török zenei elemek elektronizálása és nyugati mintákkal való ötvözése jellemző. Az egyes hibridizációs stratégiák tehát a befolyás, hatalom és az elérhető siker tekintetében továbbra is egyenlőtlen pozíciókról árulkodnak.

A világzene diskurzusaiban a marginalitás és a társadalmi kirekesztettség nyilvánvalóan az uralkodó értékrenddel szembeni ellenállás bizonyítékának számít, így az elmaradottság szimbólumai egyben a siker garanciái is lehetnek. Ezzel egy időben a világzenei terméket küldő térségekben ezek a másságok gyakran már kevésbé látványosak, vagy legalábbis a világzene más kultúrákat érteni, elismerni és fogyasztani kívánó közönsége számára nem értelmezhetőek. Mindez arra utal, hogy a marginalitást vagy a perifériákat a fennálló világrenddel szembeni ellenállással, a hibriditást az eredetiséggel azonosító és egybemosó perspektíva – a világzenei piac közvetítése révén – a populáris kultúra termelésének egyik meghatározó, normatív diskurzusává vált.

HIVATKOZÁSOK

- Bohman, P. V. (2002) *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1994): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Brennan, T. (2001) World Music Does Not Exist. *Discourse*, 23(1): 44–62.
- Broughton, S. (2007) Taraf de Haïdouks. *Songlines*, június: 46.
- Broughton, S. és M. Ellingham szerk. (2000) *Rough Guide to World Music. Volume One: Africa, Europe & the Middle East*. London: The Penguin Group Rough Guides.
- Cartwright, G. (2001) „A Little Bit Special”: *Censorship and the Gypsy Musicians of Romania*. Copenhagen: Freemuse.
- Cartwright, G. (2002) Nicolae Neacsu: Romanian Gypsy violinist who conquered the West. *Guardian*, szeptember 16.
- Culshaw, P. (2002) They're the last great rock'n'roll band – but they don't play rock'n'roll. *Telegraph*, május 18.
- During, S. (1997) Popular Culture on a Global Scale? *Critical Inquiry*, 23(4): 808–833.
- Feld, S. (2000) A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1): 145–171.
- Gupta, A. és J. Ferguson (1997) Beyond „Culture”: Space, Identity and the Politics of Difference. In A. Gupta és J. Ferguson, szerk. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press, 33–51.
- Hooper, J. (1999) Band of Gypsies. *Civilization Magazine*, 6(2).

- Hutnyk, J. (2000) Adorno at Womad. In J. Hutnyk. *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*. London: Pluto Press, 19–49.
- Malvinni, D. (2003) Adrian, Taraf, and the Political Reception of Gypsy Music in Bucharest. In S. Salo és Prónai Cs., szerk. *Ethnic Identities in Dynamic Perspective: Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*. Budapest: Gondolat és Roma Research Group, Ethnic and National Minority Studies Institute, Hungarian Academy of Sciences, 247–253.
- Marian-Bălașa, M. (2004) Romany Music and Gypsy Criminality. *Ethnologia Balkanica: Journal for Southeast European Anthropology*, 8: 195–225.
- Silverman, C. (2007) Trafficking in the Exotic with „Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music” Festivals. In D. A. Buchanan, szerk. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham (MD): The Scarecrow Press.
- Stokes, M. (2004) Music and the Global Order. In *Annual Review of Anthropology*, 33: 47–72.
- Stone, P. M., A. Haugerud és P. D. Little (2000) Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives. In A. Haugerud, M. P. Stone és P. D. Little, szerk. *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield, 1–32.
- Rădulescu, S. (1997) Traditional music and ethnomusicology under political pressure: The Romanian case. *Anthropology Today*, 6: 8–12.

L. Varga Péter

A kultuszképzés alakzatai

Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában¹

*I'm your truth, telling lies
I'm your reasoned alibis
I'm inside open your eyes
I'm You!
(Metallica: Sad But True)*

Első hallásra kissé nagyvonalúnak tűnhet a cím kérdésfelvetése. Mindenekelőtt azért, mert szinte minden szava magyarázatra, pontosabban árnyalásra szorul. Mit jelent az, hogy kultuszképzés, és milyen értelemben léteznek *alakzatai*? Mi a populáris zene, és mi a kritikája, hogyan épülnek köré ideológiák? Milyen összefüggésben használjuk az „ideológia” fogalmát?

Anélkül, hogy mindezek részletes tudományos kontextusát föltárnám, s rengeteg hivatkozással terhelném az olvasót, néhány összefüggésre világítanék rá zenekritika és irodalomkritika között, hogy a különbségeket, majd a zenekritika saját státusát tárgyalhassuk.

Legelőször is talán azt fontos leszögezni, a kultuszképzés és a kanonizáció nem azonos fogalmak, noha könnyen keverhetjük őket. A kultuszképzés alatt elsősorban *beszédmódot* értek, olyan beszédmódot, mely a beszéd tárgyát ugyan alaposan ismeri, a viszonya hozzá azonban *elve* affirmatív. *Beszédről* és *beszédmódról* lévén szó, a szövegek retorikai megalkotottsága alapján állítom, hogy a kultuszképzés *alakzatokban* történik, nem pedig magánál a kultusz tárgyánál fogva, az alakzatok *elrendezése* viszont azokra az előföltételekre világíthat rá, melyek a kultusz tárgyán, azaz a szóban forgó művön túlról határozzák meg a műhöz való viszonyt és persze a befogadást, az értelmezést egyaránt. Mindezeket tágan *ideológiáknak* tekinthetjük, a *konstrukció* e helyütt azok koncepcionális és nyelvi műviségére utal, mely a zenehallgatás esztétikájában még inkább érvényes lehet, mint az irodalom olvasásáéban, erről azonban később részletesen szólok.

A populáris zene fogalma a leginkább problematikus, jóllehet az előbbiekhöz hasonlóan vélhetően valamennyien tisztában vagyunk a jelentéskörével.

¹ A tanulmány korábban a következő helyeken jelent meg: *Partitúra*, 2008/3, 121–134; Bárány Tibor, Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása. Kritika, vita, internet*. Kalligram, Pozsony, 2008, 195–214; valamint L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái. Tudomány, diszkurzus, medialitás az irodalomban és az olvasásban*. JAK–Prae.hu, Budapest, 2009, 239–262.

Az itt tárgyalandók miatt mégis szükséges rámutatni néhány ellentmondásra, melyek a fogalom konnotációihoz kapcsolódnak.

Az alábbi dolgozatban az „extrémnek” nevezett metálzenék kritikájáról vizsgálok pár gondolatot – a szélesebb értelemben vett populáris zenét, azaz a popzenét figyelmen kívül hagyom. Ennek oka többek közt – túl azon, hogy ezt a zenei világot ismerem behatóbban –, hogy a hagyományosan „igényesnek” tekintett műfajokon és stílusokon kívül az egyszeri popzenének nincs erős kritikája, vagy nincs olyan kritikai értékrendszer, mely föltérképezhető és alkalmazható volna a popzenére mint olyanra. Azoknak a populáris zenei kultúráknak, melyek viszont „érdemesnek bizonyulnak” az elmélyültebb vizsgálatra, általában nem a szó szoros értelemben vett zenekritikája kerül a vizsgálódás fókuszába, hanem a zenét körülvevő kulturális (és társadalmi) környezet (Hebdige 1979, 1995).²

Persze a kulturális és társadalmi kontextus aligha vehető számba az őket alakító előföltevések és ideológiai konstrukciók nélkül, ezeknek pedig fontos komponense az adott zenei kultúrát mozgató, vagy – kihasználva a térbeli metaforát – az azt magába foglaló diskurzív tér. Itt érdemes megállni egy pillanatra. Az „extrém” zenék, a metálzene kritikája a tárgyat egészen biztosan nem sorolná a populáris zene halmazába, minthogy annak sem zenei, sem ideológiai eszményét nem tartja akceptálhatónak, sőt a populáris zenét és annak valamennyi ideológiáját (befogadhatóság, sláger, média, glamoráma, piaci jelenlét stb. stb.) ellenséggépként határozza meg. A „populáris” terminust érdemes tehát ezen a ponton leválasztani a popzenéről, és a szó szerinti „népszerű” értelmében használni. Ezzel viszont az a baj, hogy bármekkora stadiont töltsön is meg egy metálzenekar, a műfaj jelenléte a köztudatban és a médiában még mindig jóval szerényebb, mint a hagyományos pop-, azaz a népszerű zenéé, ráadásul a metálzene kritikája – az ennek a zenének a kultúrájához kapcsolható identitás folytán – elhatárolódik a „népszerűségtől”, mintha az a gyűlölt „populáris” – vagyis a „tömegek által fogyasztott” – megfelelője lenne. (Itt megfigyelhető egy különös ellentmondás, hogy amíg a metál a saját maga „száműzöttségét” és a médiából való kirekesztettségét panaszolja, amint valamelyik kemény zenekar rádióban is sugárzott „sláger” írt, az az „igazi” rajongók szemében eladta magát.)

Adja magát a komolyzenétől történő megkülönböztetés igényéből a „könnyűzene” fogalma, ám ha a régi vágású „*heavy metal*” összetétellel gondolunk, a heavy/könnyű szemantikai ellentéte zavaró lehet. Javaslatom szerint maradjunk tehát a *populáris* jelző szó szerinti értelmezésénél – még ha ez alatt nem is a „tömegek által fogyasztott” zenét értjük –, és ezek alapján vegyük szemügyre közelebről, hogy a kritika milyen módon konstruálja meg tárgyát és az ahhoz kapcsolódó ideológiákat.

² Lásd továbbá: „A zenének az a területe, melyet a hagyományos zenetudomány és az etnológia is lefedetlenül hagy, a populáris kultúra. A könnyűzenével kapcsolatban a tipikus szakemberei vélemény az, hogy szociológiai jelenségről van szó; erre hivatkozva tagadják meg tőle az értékmentes zenetudomány figyelmét.” (Kodaj 2005: 133.)

1. MI IS A KRITIKA TÁRGYA?

A kritika megint csak tisztázásra szoruló fogalom. Irodalomkritika alatt általában tudjuk, mit értünk, még ha a kritikakoncepciók meglehetősen különbözhetnek. Ugyanakkor az irodalomtudományban az is világos, hogy az angolszász „criticism” magát a professzionális irodalomértést, az irodalomelméletet (is) jelenti, nem csak, vagy nem elsősorban azokat a szövegeket, melyek egy folyóirat („napi”) kritikarovatában jelennek meg (review). Könnyű lenne azt mondani, hogy a zenekritika olyan szövegeket jelöl, melyeknek tárgya – akárcsak az irodalomkritika esetében az irodalom – a zene. A kritikai kultúrakutatás tudománya – mely előszeretettel vizsgál populáris zenei kultúrákat – viszont nem elsősorban zenekritikával foglalkozik, noha itt éppen a tudományág eredeti elnevezése (cultural studies) nem tartalmazza a „kritikai” mozzanatot.³

Másrészt ha a zenekritikát a fentebbi szűkítéssel határozzuk meg, és nem valamely zenei kultúra elméletét akarjuk megalkotni, hanem legfeljebb annak egy komponensét, még úgy is különbséget kell tennünk előre felvett és rögzített produkció (lemez, album vagy „record”) és élő előadás, vagyis koncert között. Sőt, a hangszeres populáris zenében – különösen az „extrém” gitárzene világában – gyakran találkozunk koncertlemezekkel, azaz élő műsor hordozóra rögzített változatával, melyet nyugodtan tekinthetünk újabb kategóriának.

Mármost adódhat egy halvány párhuzam az irodalomkritikával, ha a zenekritikát a szövegkritika, a textológia és a filológia által fölvetett kérdések mentén boncoljuk. Az irodalomelméletben, valamint a szövegkritika során alapvető dilemmaként merül föl a műalkotás, azaz az irodalmi mű ontológiai státusa, vagyis hogy mi tekinthető „az” irodalmi műnek, milyen források alapján és milyen körülmények közt állítható össze, mik a szerkesztés és szöveggondozás kritériumai, illetve hogy mindezek alapján mi lenne az a szöveg, amely végül az olvasó – a befogadó, a kritikus, az irodalomtörténész – elé kerül. A klasszikus, a modern és az ún. posztmodern szövegkritika a kora pozitivistá szemlélettől a genealógia szövegközöttségbe futó, rekonstrukciót és válogatást igénylő művelein át a szerkesztői kéz nyomatékos jelenlétéig, az egymás mellett futó szövegek, fragmentumok és változatok pluralitásáig jelentős változásokon ment keresztül, mindvégig a „kész mű” dilemmáját tartva szem előtt, akkor is, amikor a modern és a posztmodern szövegkritika már nem annyira hisz ennek létezésében, mint inkább viszonyít annak eszménységéhez (Dávidházi 1998: 209–225).

Vajon van-e hasonló viszony zene és zene kritikája közt? Fentebb halvány párhuzamot említettem. Valóban, a zenekritika során sem egészen világos,

³ A zenekritika történetének és elméletének vázolásakor Kodaj Dániel kitér az ezzel kapcsolatban megfogalmazható dilemmákra, vö.: „Komoly kritika alatt nem a zenei újságírás értendő, hanem az igényes, filozófiaiilag-kultúrtörténetileg felkészült, a szaktudományos részleteket szintetizáló és a nagyközönség felé (is) forduló értékelés.” (Kodaj 2005: 123.)

pontosan mit kritizál vagy mit értelmez a kritikus. A zene szépségét? Ötletességét? Invenciózusságát? Hangzását?⁴ A probléma nem olyan egyszerű, mint első pillantásra tűnik, hiszen nem egészen arról van szó, amire korábban a pop- és nem popzene megkülönböztethetősége kapcsán utaltam. Azaz nem arról, hogy egy dal vagy egy lemez kommersz- és slágeres-e vagy sem, aminek alapján dönteni lehetne afelől, maradandó-e vagy gyorsan felejthető a produkció, noha kétségtelen, hogy amint az irodalomban, úgy a zenében sem szűnt meg végérvényesen a regiszterek hierarchiája. E helyütt egy másik fontos dilemmára irányítanám a figyelmet. Éspedig arra, hogy az irodalmi szöveg megszerkesztettségéhez hasonlóan a felvett hanganyag is szerkesztve van. Az egyes hangszerek sávjainak nem egyidejű stúdiós felvételétől a többszöri feljátszásokon, valamint az (egyedi) hangzás beállításának és a keverésnek bonyolult, több külső embert igénylő technikáján át a mindebben – sőt esetenként az alapvető stúdiómunkában, a dalszerzés, a produkciós munka összefogásában ugyancsak – termékenyen résztvevő produceri szerepig számos állomása van egy lemez elkészítésének, melyből a kritika úgyszólván „kivonja” a szellemi végterméket. A kritika nyilván kitér a zenekar megszólalására, jöllehet a technikai személyzetet általában nem örökíti meg; kitér a dalok milyenségére, aminek során úgy szemléli azokat, mint a zenészek együttes, közös játékát, nem pedig mint egyenként, több sávban felvett, majd egymáshoz illesztett elemeket. Kitérhet a dalszövegekre is; ez a populáris zenében olykor – érdekes, de nem teljesen meglepő módon – fontosabb kritikai szemponttá válik, mint maga a zenemű.

Koncertlemez, illetve -DVD esetében hasonló befogadói szituációról beszélhetünk, ámbátor a koncert tétje mindig az, hogy a lemezre más módszerrel fölkerült anyag miként szólal meg élőben. Itt azonban ugyancsak érdemes rövid kitérőt tennünk.

Ha a filológia feladata a legkülönbözőbb elérhető szövegváltozatok összegyűjtése és rendszerezése, akkor elvileg létezhet(ne) olyan zenekritikai feladatkör, mely a zene „jobb” értésének céljával összegyűjtené és sorrendbe, vagy legalábbis egymás mellé rakná a próbatermi felvételeket, a stúdiós változatokat és a különböző önálló zenei sávokat. Ez azonban nyilvánvaló képtelenség, és nemcsak lehetetlen, de értelmetlen feladat is. Természetesen nem lehet hozzáférni valamennyi próbatermi és stúdiós változathoz, de még ha volna is erre lehetőség, akkor sem garantálná semmi, hogy azok meghallgatása és ide-oda rakosgatása a kész lemez „jobb” vagy „könnyebb” megértéséhez járulna hozzá, esetleg olyan titkokról és fogásokról rántaná le a leplet, melyek a zene esztétikai tapasztalatát vagy a kritikai mozzanatot elmélyítenék. Kétségtelen, az élőzene általában próbatermekben születik, a dalok itt nyerik el végső, vagy leg-

⁴ Vö.: „A zenetudomány (musicology) nagyon sokáig nem foglalkozott a zeneművek létrehozásának, terjedésének, tárolásának és fogyasztásának e tágabb kontextusával, s a zenét pusztán a zenei struktúra, harmóniakészlet és ritmika fogalmi terében, vagy a szerzők életművének és korának összefüggéseiben vizsgálta.” (Vályi 2005: 28.)

alábbis majdnem végső formájukat, és csak a stúdióban „szakadnak szét” különálló elemeikre. A metálzenében (is) vannak kezdeményezések, melyek alapján a zenekar az élő hatás kedvéért csaknem valamennyi hangszert – az ének és adott esetben a gitárszólók kivételével – egyszerre rögzít a stúdióban, mintha csak valódi koncertet adna, a bevett gyakorlat azonban ma mégis inkább azt mutatja, hogy a demókat felhasználva a stúdióban mintegy szétbontják, majd újra összerakják a zenei elemeket, hogy aztán alapos utómunkával megfelelő, korszerű hangzásúvá csiszolják, az apró, nemkívánatos elemeket kiszűrik, a hatásos elemeket felerősítik, kiegészítik, majd – ha szükséges – ilyen-olyan díszítéseket alkalmazzanak. A zenekarok olykor hajlamosak arra, hogy érdekességképp valamilyen kiadványban bónuszként megjelentessék a demós vagy próbatermi változatait egy-egy, azóta klasszikussá érett dalnak – így tett a *Metallica* is annak idején sok fontos darabjával –, ezek azonban inkább demisztifikálják az ismert és kedvelt tételeket, nem pedig hozzájárulnak a mélyebb megértésükhöz. Ugyanígy a DVD-k extráinak „így készült” filmjei ritkán képesek esztétikai élményt nyújtani vagy a kritikai megítélést előmozdítani egy-egy lemezt vagy dalt illetően.⁵

Érvelhetünk tehát amellet, hogy a zenekritika tárgya az a zene, mely a lemezen hallható, akkor is, ha annak felvételei ellentmondanak egyfajta természetességnek. Hiszen a lemez darabjai tulajdonképpen a próbatermi vagy demós darabok érett, csiszolt változatai. A koncertfelvétel kapcsán ugyancsak érvelhetünk a produkció mellett, noha a kritika a zenészek aktuális teljesítményén túl gyakran hangot ad az utómunka hiányosságának (kemény zenéknél nem ritka a „kásás”, túlságosan zajos hangzás bírálata) vagy éppen hangsúlyos jelenlétének (ami művivé teszi az élő felvételt: kiemeli, mondjuk, a szépen megszólaló hangszereket, igazít az éneken, adott esetben háttérbe keveri vagy ellenkezőleg, fölerősíti a közönség ovációját és így tovább).

Érvelhetünk ugyanakkor amellet is, hogy a zenekritika tárgya egy olyan mű, mely annyiféle változatos közvetítésen megy keresztül a próbateremtől kezdve a stúdióon át a legkülönbözőbb technikai eszközök manipulatív használatáig, sőt: a hordozó közeg materiális felületéig – mely azonban *önmagában*

⁵ Ugyancsak kivétel a *Metallica* úttörő kísérlete, a *Some Kind of Monster* című dokumentumfilm, mely a zenekar egy válságfejezetét és a terápia időszakát követi végig, próbatermi és stúdiós bejátszásokkal. Itt voltaképp a filmezettségtől teljesen eltekintve egy lemez születésének produktív pillanatai bontakoznak ki, melyek akár azt is érthetővé tehetik, a szóban forgó új album, a *St. Anger* miért lett olyan, amilyen. Ehhez kapcsolódik az a szintén szokatlan, a dokumentumfilm tükrében mégis megérthető húzás, hogy a *Metallica* a *St. Anger* lemezhez miéért csomagolt hozzá egy DVD-t, melyen a lemez dalait élő próbatermi koncert formájában egy az egyben végig lehet hallgatni, meg lehet tekinteni. (Ennek persze praktikus oka is volt: a lemez basszusgitár-sávját a lemez producere, az akkor még új bőgőssel nem rendelkező zenekar barátja, Bob Rock játszotta föl, Robert Trujillo basszusgitáros ezt követően csatlakozott a *Metallicához* – a DVD-felvétel egyúttal az ő bemutatkozása is.)

semmilyen zenét nem kommunikál –, hogy nehéz vagy szinte lehetetlen megítélni a produkciót olyan műalkotásként, mely *mint olyan* önmagában megmutatkozik. Mégis, a zenekritika – ahogy az irodalomkritika is – el tudja látni kritikai feladatát, mert mindezeknek a problémáknak az ignorálásával egységes és úgyszólván „kész” műként, produkcióként, terméként kezeli a zenét. A kérdés a továbbiakban az, milyen kritikai normákat vesz figyelembe vagy rejt el a populáris zene kritikája, és honnan jönnek ezek a normák.

2. NORMATÍV ÉRTÉKELÉS ÉS ÉRTÉKELŐ NORMAKÉPZÉS?

A kritika anatómiájában Northrop Frye többek közt azért érvel az (irodalom)kritika, tágabban az irodalomértelmezés szükségessége mellett, mert

[a] kritika szólni tud, holott minden művészet önmagában némaságra van kárhöz-tatva. A festészet, a szobrászat vagy a zene példája nyilvánvalóvá teszi, hogy a művészet csak bemutat, de *mondani* semmit nem tud. S akárhogyan hangzik is, ha ki-mondjuk: artikulálatlan, illetve szófosztott a költő, létezik egy igen döntő értem-le annak, hogy a költemények éppolyan némák, mint a szobrok. A költészet ugyanis a szavak *érdek nélküli* használata: nem direkt módon fordul az olvasóhoz. [...] A kri-tika axiómája ne az legyen, hogy a költő nem tudja, mit beszél, hanem az, hogy arról, amit tud, nem tud beszélni. Ha meg akarjuk védeni a kritika létjogosultságát, el kell fogadnunk, hogy a kritika olyan gondolat- és ismeretrendszer, amely a maga jogán létezik, bizonyos fokig függetlenül attól a művészettől, amellyel foglalkozik. (Frye 1998: 10–11)

Tegyük hozzá, az, hogy „a művészet csak bemutat”, elsősorban a műalkotás önreferenciális jelöléstermészetét hangsúlyozza, közelebről: a jelölés *materialitását*, amely a korábban említett módon *önmagában* semmilyen értelmet nem kommunikál. Persze a műalkotás mindig *valamiként* történő megmutatkozására használható a „bemutat” vagy „reprezentál” fogalma, azzal a megkö-téssel, hogy a reprezentáció megértése mindig előzetes megértésen alapszik, vagyis már meglévő tudásunkat aktiváljuk, amikor a reprezentáló műalkotás-ra „valamit bemutató” műalkotásként tekintünk.

Ha a mű a szó szoros és szélesebb értelmében véve is olvasás, azaz értelme-zés nélkül néma marad, az értelmezés pedig – megengedően alkalmazva a fo-galmat – már maga is *kritika*, mi állítható a zenéről vagy a zenehallgatásról? Van-e a zenének olyan esztétikai kritériumrendszere, melynek alapján a kritika a „bemutat” előföltéveit akár rekonstruálni, majd újraszituálni képes? Milyen kánon(ok) tételezhető(k) – ha ugyan tételezhető(k) – a populáris zenében?

Mindenekelőtt azt érdemes szem előtt tartani, hogy a zene – amint a puszt-a anyagszerű hordozó vagy a kommunikáció materialitása – önmagában nem hordoz sem előre rögzített, sem folyamatosan változó jelentést. A zenének nin-csen dekódolható szemantikai tartalma, bármennyire vonzónak tűnik is a le-

hetőség, mely szerint már a dallam *érzékisége* – például, hogy szomorúnak vagy vidámnak érzékeljük – valamiféle kulcs lenne a jelentéshez. Mivel azonban ilyen nincs, a zene kritikájának szemantikai vonatkozása előföltevések és ideológiák medializálása egy olyan médium vonatkozásában, mely önmaga nem tartalmazza ezeket az előföltevéseket és ideológiákat. A zenehallgatás: nemcsak érzéki befogadás, de önkényes értelemlehetőségek konstrukciója is, ami alighanem kikerülhetetlen, ugyanakkor relativálja a kanonizálhatóság feltételeit. Innen nézve ugyanis semmilyen zene nem képezheti – csak ideológiai alapon – valamilyen egységes, szentesített *kritériumkánon* részét, legfeljebb a gyorsan és dinamikusan változó *aktív kánonba* kerülhet be (ahonnan viszont ugyanilyen sebességgel ki is szelektálódhat) (lásd Hansági 2003).

Mindezeket figyelembe véve a zenehallgatásra olyan *élményként*, vagy, K. Ludwig Pfeiffer érvelése alapján, *jelenlétként* tekinthetünk, mely a „tartalmi”, „reprezentációs”, sőt „értelmi” és „értelmezési” mozzanatokkal mellőzve a zene testi-érzéki hatására helyezi a hangsúlyt. Ezek alapján viszont azt mondhatjuk, hogy legintenzívebben az élő zene, azaz a koncert hatása érvényesülhet, ahol a fizikai jelenlét az élmény pillanatnyiságának, egyszeri és megismételhetetlen jellegének terepe, s mint ilyen, nem hozható közös nevezőre az értelmezés eltávolító, sőt elidegenítő történésével.⁶ Innen nézve a zenekritika alapvető tárgya a *koncert* vagy *koncertélmény* (kellene hogy legyen), jöllehet azzal a mindig szem előtt tartott megkötéssel, hogy a koncert egyéni tapasztalata a kritikában már nem maga a tapasztalat kommunikálása, csupán utólagos közvetítése, nyelvi konstrukciója.

Mindezek tudatában úgy hiszem, a populáris zene kritikája – szemben az irodalomkritikával – kevésbé tud kizárólag a tárgyára, vagyis a zenére nézve normaképző lenni, mert a zenének nincsenek rögzült vagy változó jelentései és értelemlehetőségei, amint az irodalmat lehetséges szigorúan a szövegtől magától elvonatkoztatva is tárgyalni, úgy, mint lehetséges jelentések változó meglétét vagy megalkothatóságát. (Kérdés persze, hogy így valóban az irodalom történetéről vagy az irodalomról mint olyanról kapunk-e képet.)

Ha az irodalomkritika „normatív értékelés és értékelő normaképzés” (Dávidházi 1994: 22–47, 34–35), „[a] mű bírálata [pedig] a kritikusnak nemcsak irodalmi értékrendjét teszi próbára, hanem közvetve egész világképét: a létélményre adott teljes választ” (Dávidházi 1994: 26–27), úgy elviekben a zenekritikára nézve is érvényesnek tekinthetjük ezt, hiszen az értékelés a zenekritikára ugyanúgy jellemző, ahogy az ebből kibomló normák *fömlállítása*. A normákat azonban itt, alighanem a *kultuszképzés* fogalmával határozhatjuk meg helyesen, hiszen a zene a szemantikai kiaknázhatóság hiányában mintegy kiköveteli az ideológiai konstrukciók kultikus – tehát saját magával csak ritkán számot vető – státusát. A kultuszképzést mégsem negatív jelenségként és beszédmódként értékelem, hiszen ha eleve olyasvalamiként viszonyulnánk hozzá, mint ami menthetetlenül reflektálatlan, ilyenként pedig azonnal meghaladha-

⁶ Pfeiffer hasonló kiindulópontból tárgyalja az operát és a sportot is (2005).

tó, eltévesztenénk a zenehallgatás esztétikájának főttebb vázolt talán legfontosabb komponensét, az érzékiséget, a jelenlét élményét. Minthogy azonban ez utóbbit bajosan határozhatnánk meg *normaként*, javaslatom szerint a zenéről való beszédet *kultikus beszédként* kezeljük, a zenéhez és a zenehallgatáshoz kapcsolódó magatartásformákat pedig a hozzá (persze nem szükségszerűen és nem minden esetben) tartozó identitás „értékeiként” és „normáiként”. Innen nézve máris vizsgálhatónak tűnnek a populáris kultúra vagy a népszerű regiszter kánonjai (e helyütt a fogalom már joggal használható), valamint a kánonhoz tartozó művek, a műveket kedvelő egyének és csoportok, magatartásformák és identitások.

3. A KULTUSZKÉPZÉS ALAKZATAI

Ha a kultuszképzés beszédmód, az előföltevések és ideológiai konstrukciók pedig nyelvi meghatározottságúak, úgy a szemantikai értelemben „néma” zenét csupa nyelvi természetű dolog veszi körül. Pontosabban fogalmazva: hiába „néma” a zene, annak érzéki tapasztalatán túl a kritika, tehát az értelmezés sohasem tud a nyelven kívül kerülni. Nem véletlen, hogy a populáris zenében a dalszövegnek olykor óriási szerepe van, sőt gyakran a kritika legfőbb kritériumává lép elő: ha a zenéről nincs különösebb mondanivaló, a szöveg megalakotottsága kerül előtérbe. Ebben nyilván hatalmas szerepe van annak is, hogy a dallam mindig *változtat* szövegén, továbbá, hogy a zenével történő emocionális azonosulás (Adorno 1998: 306–322) nagyjából egybeesik a szövegek „olvasásának” vagy befogadásának természetével: a lírai művek mindig aposztrofikusak – tehát megszólítanak bennünket, helyesebben: saját hangunkat kölcsönözzük azok megszólaltatására. És minthogy az érzékekre ható dallam (mely önmagában maga is értelem nélküli) a nyelvi, tehát úgymond szellemi értelemre „fordítható” szöveg hatását nagyban fölerősíti (*változtat* rajta), a dalszöveggel – adott esetben pedig akár teljesen importált nézetekkel, világlátással vagy felfogással – történő azonosulás probléma nélkül végbemehet. (Nyilván mindenki részesült abban az élményben, hogy együtt éneklie a szöveget – affirmatív viszonyban – az énekessel, mondjuk egy koncert extázisában.)

A dalszöveg azonban csak egyetlen része az ideológiai konstrukciók és kultuszok terepének. A továbbiakban néhány példát kínállok a metálzene kritikájából.

[...] sikerrel lebonyolódtak az óriási előrelépést jelentő olyan egyéb projectek is, mint a Summer Rocks 2001 és a Sziget Metal Hammer színpadának programja. E két fesztivál számunkra azt jelenti: sikerült újabb, ezúttal vaskos rést ütnünk a média és a közvélemény betonfalán, sok tíz- és százezer embernek bizonyítottuk: itthon is egyértelműen van igény a rock és metal muzsikákra! (Cselótei 2001: 3)

A Tree of Pain-t szívesen le hagytam volna [a lemezről] – ez a dal, mint a cím is mutatja, a gyászról szól és egy énekesnő (Asha Rabouin) vendégeske-

dik benne. Lehet, hogy tehetséges, meg minden, de a szám nagy része semmiben sem különbözik az MTV-n nyomuló nyálcsorgató soul és r'n'b mocsoktól. Ilyesmit sosem szerettem volna hallani egy Soulfly korongon. (Kovács 2002: 42)

Jól érzékelhető, hogy a fentebbi két részlet az „extrém” gitárzenék egyik ellenségeképének, a (jóllehet arctalan) médiának a megkonstruálásával biztosítja az önazonosság stabilitását. Még akkor is, ha ezek a szólamok meglehetősen cirkulatívák: valószínűleg a kemény zenéket inspiráló és motiváló elégedetlenségérből fakad, zenei agresszióba, valamint dalszövegbe foglaltatik, majd a kritika kritikátlanul átveszi a főbb paneleket és újratermeli azokat. A kör bezárul, a diskurzus fenntartásában pedig leginkább érdekelt – azaz az ideológiában leginkább önmagára találó – fiatal zenehallgató és olvasó réteg voltaképp mentesül is az önreflexió fáradalmaitól, hiszen készen kapja azt, amivel azonosulnia kell, s amit maga is – magatartásával, habitusával – képviselni fog. Nem beszélve arról, hogy vélhetően mindig a dologban benne állva a legnehezebb kívülről tekinteni a dologra, hacsak az abban való benne állás nem nyer valamilyen módon reflexív támpontokat.

A citált részlet a szerkesztői előszóból és a lemezkritikából a médiával szemben építi kultusszá a preferált zenét és ezzel együtt az identitást, sőt életstílust, a szövegek retorikájának erősen normatív nyelvhasználata pedig úgy teszi kultikussá a zenét, hogy a mástól, a „rossztól”, a „giccstől”, a „károstól” való erőteljes elhatárolódással normaként fekteti le magát az elhatárolódást és az ezzel járó attitűdöt. Az ellenségeképek és toposzok ismétlődése változatos formában mehet végbe, attól is függően, hogy a kritika milyen mértékben és hogyan használja tekintélyét célja érdekében. A következő részlet – a meg nem alkuvás és a szélsőségesség példájánál maradva – egy interjúból származik:

Te is össze fogod szarni magad az új lemez hallatán, ahogy mindenki más – esetleg az új anyag előnyös oldalait rögtön a beszélgetés elején Corey. – Először mindenki összeszarja magát, aztán megindul majd a pereskedés. Az *Iowa* egy szélsőséges, rendkívül sötét, riasztó album a szövegek szempontjából is, úgyhogy fel vagyunk készülve arra, hogy minket is bíróság elé citálnak majd. Pont úgy, ahogy tették ezt korábban Ozzyval, a Judas Priesttel, vagy épp Mansonnal. Bármilyen tragikus esemény is történik a közeljövőben, egészen biztos, hogy az *Iowa* albumot fogják hibáztatni, és jönnek, hogy eltapossanak bennünket. Fel vagyunk rá készülve, nem fogjuk olcsón adni a seggünket. (Taylor 2001: 18)

A beszélő kikacsintó vulgaritása és tragizáló hangneme könnyen utat talál az együttérzők szívéhez. A következő részlet pedig egy honi death metal fanzine-ban (rajongói lapban) publikált lemezkritikából származik:

Elérkeztem ahhoz a ponthoz, ahol nyakig merültem a szarba, mert mit is írhatnék a földkerekség legbrutálisabb (nincs vita, buzik!) Death metal isteneinek visszatérő

megnyilvánulásáról?! Nincs mit szépíteni, elfogult vagyok, na! Nem kell agyonrészteltetett jellemzést, milyen a hangzás (Megö!l!), milyenek a dalok (Megölnék!), milyen Mullen mester hangja (megö!l!), ezt hallanotok kell! Ugyan a példányom a netről lett lekalózkodva, de az vesse rám ezért az első követ, aki kibírta volna a hivatalos megjelenésig, azóta meg már megvan eredetiben, ahogy kell! Ennyi! Ezer pont, térdre kurvák! (Török 2005: 37)

Senkinek ne legyenek kétségei afelől, hogy ez valóban *kritika*-e – mert ugyan a populáris zenéről is születnek kimondottan színvonalas írások, sőt tanulmányok, melyek messzebbre mutató következtetések levonására egyaránt alkalmasak, az előbbi részlet valóban lemezkritika. Rajongói lapban jelent meg, így a fórum teljes mértékig szabad kezét ad a véleményformáló számára. De vajon milyen „értelmezői közösségről” beszélünk momentán? Nos, a fanzine-eket többnyire nem professzionális szerkesztők és újságírók, hanem rajongók, laikusok készítik; általában fénymásolással sokszorosítják a lapot, a megfelelő országos orgánumban (a *Metal & Hard Rock Hammerworld*ben) és internetes fórumokon hirdetik, postai úton, a példányokat egyenként kiküldve terjesztik. A kritika nyelve szabad, kötöttségek nincsenek, és mint a fenti esetben látható, kultikus beszédmódja és normatív értékelése azon túl, hogy roppant karakán és határozott, szórakoztatóan leegyszerűsítő. A kategorikus kijelentésektől hemzseggő szöveg diskurzív tiltást és kizárást előírányzó retorikája („nincs vita, buzik!”) ellentmondást nem tűrőn helyezi tárgyát mitikus magasságokba („a földkerekség legbrutálisabb Death metal *isteneinek*”), hogy végül mindenkit bevonjon, sőt kikövetelje az azonos ítéletet: „ezt hallanotok kell!”. E ponton lép be finoman a beszédbe a kultusszal és az ideológiával egyaránt összefüggésbe hozható tárgyfetiszmus: a kultusz tárgyát, a megjelent hordozót mindenkinek eredeti kiadásban kell birtokolni: „azóta meg már megvan eredetiben, ahogy kell!”. Amint a korábban citált Corey Taylor-interjúban az énekes a példaképpel, a hatással, a kultusszal való azonosulás feltételét a kultusz feltétlen birtoklásában látja:

[A lemez keverését] most Andy Wallace-ra bíztuk [...], aki többek között a *Slayer* klasszikus *Reign In Blood*-ját is keverte annak idején. Ennél jobb ajánlólevele nem is lehetne. A *Reign In Blood* a nyolcvanas évek egyik legjobb, ha nem a legjobb metal-albuma. Akinek nincs meg, az még ma ugorjon le érte a legközelebbi lemezboltba! Slayer rulez! (Anon. 2001: 19)

Fentebb megbizonyosodhattunk arról, hogy a metálzene saját ideológiáit leggyakrabban a zene „extremitásával”, „kompromisszummentességével”, „súlyosságával” helyezi kitüntetett pozícióba, és egyben ezzel – valamint a hangszeres tudás virtuozitásának kidomborításával – határolódik el a hagyományos értelemben vett popzenei produkcióktól és az ezek által képviselt (megvetendő) instanciáktól. A „klasszikusnak” tekintett metállemezek bemutatásának (nem újraértésének!) *Hatások*k néven külön rovatot szánó *Metal & Hard Rock*

Hammerworld magazin az utóbbi időben két Slayer-lemezről is megemlékezett. A következőkben ezekből idézek:

Tovább már nem odázhattam abszolút kedvenc albumom szerepeltetését e rovatban, hiszen az évezred utolsó hónapját írjuk, így hát méltóképp kell búcsút venni tőle. Én ezt mással nem tehetném meg, mint AZ überzenekar legnagyobb albumával. Most megpróbálhatnék szárnyaló pátozzsal áradozni róla, de az az igazság, hogy erről az albumról nem lehet kellő súllyal szólni. Persze dicsérni lehet naphosszat, üres szófosásnál úgysem jelentene többet, aki meg nem hallotta... nos, az semmit sem tud a kemény, brutális zenéről. Pont. Itt nincs mellébeszélés. [...] Csak azt tudtuk, amikor először meghallottuk, hogy ilyen még nem volt. Azt még nem, hogy ezután már nem is lesz. Ebben a szűk félórában benne van a súlyos, brutális zenék egész történelme, múltja, jelene, jövője [...] A lemez valamennyi dala olyan, hogyha utánuk nem jelent volna meg ilyesfajta album, akkor is mindent tudnánk a műfajról. [...] A Reign In Bloodot minden durva stílus szereti kisajátítani magának, ezt az albumot mindenki magáénak akarja, zenekarok, zenészek előtt lebeg példaként ez a mestermű. Tíz dala elpusztíthatatlan monolit, a zenei agresszió alfája és omegája, fémtörténelem kőbe vésvé, tőkélyre vitt hadigépezet, ahol nincsenek foglyok. Ezer év múlva is hallgatnám. (Milán 2001: 35)

Az a leírhatatlanul fenyegető, az ember vérét jéggé fagyasztó érzés, amelyet a nyitó, egyben címadó dal kezdő témái keltenek, megfejthetetlen rejtély. Amikor a sötét koncertteremben felcsendülnek ezek a témák, a jelenlévőt megrohanó érzések jellemzésére talán egyetlen Slayer rajongó sem vállalkozna. Még talán a nóta szerzője, Jeff Hanneman gitáros sem. Egy magazinban azt olvastam évekkal ezelőtt, hogy a South of Heavennél gonoszabb dal nincs az Univerzumban. Nem tudok vitába szállni az állítással. (Milán 2002: 34)

A citátumok mindenekelőtt azt teszik világossá, hogy a zene médiumának nyelvi transzpozíciója – közvetlen megfelelések híján – nem történhet egy az egyben. Nem, mert nincsen olyan szemantikai elem, mely behelyettesíthető volna a zenével vagy annak egy-egy komponensével. Így viszont a populáris zene kritikája nem dolgozza ki saját, legalább provizórikusan érvényes egzakt nyelvét, amire egyébként természetesen se módja, se lehetősége nem lenne. Marad tehát annak a metaforikus nyelvnek a használata, melyet persze nem „gyökerestül eltávolítani” kell, hanem értelmezni (Frye 1998: 290). Mire szolgálnak az egyébként túlpörgetett, sokszor önisméltó, sőt öngeneráló metaforák a kritika nyelvében? Egyrészt a zene megragadására, másrészt a kultikus beszédmód kialakítására, általa pedig a kultusz – majd a kánon és a norma – mélyítésére. Paradox, mégis jól működik: a zenehallgatás és -értelmezés szubjektív élménye kialakította a maga metaforikus nyelvhasználatát, egy készletet, melynek nyelvi elemei bármikor alkalmazhatók, variálhatók annak megfelelően is, hogy az ideológia az élmény megosztását vagy – ezzel együtt is – a

norma szándékos vagy rutinszerű erősítését, esetleg „megismétlését” eredményezi-e.⁷

Szorosan kapcsolódik ehhez az ideológiához a kritika által gyakran han- goztatott ama szólam, mely szerint a zene – mintegy tökéletességénél fogva – kibújik az értelmezhetőség vagy pontos értés, egyáltalán: a megérthetőség alól. Amihez nincs szükség magyarázatra, ami önmagát igazolja: a kultusz, melyet a kritika azzal nyomatékosít, hogy a kiválóság olyan attribútumaival ruházza föl, melyek mellett nem szükséges, sőt lehetetlen érvelni. A diskurzív tiltás ef- fajta szerénynek tűnő, de nagyon is rafinált formái voltaképpen a tárgyhoz való hozzászólás feltételeit nemcsak rövidre zárják, de meg is húzzák az „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” ösztönös és voltaképpen meglehetősen csüggesztő újrafogalmazásával. A zene itt „leírhatatlan”, „megfejtethetlen rej- tély”, „a jelenlét megrohanó érzések jellemzésére” senki nem vállalkozna, még maga a zene szerzője, kiötlője sem. Mindez gyönyörű példája annak, hogy az ebben a felfogásban a zene legfőbb értőjeként megnevezett szerző sem lehet adekvát *megértője*, hozzászólója, illetve magyarázója a zenének, hiszen az olyan dimenzióban szólítja meg a befogadót, melynek megragadására nem csak tö- kéletlenek a nyelvi eszközök, de egyenesen nincs is olyan eszköz, mely meg- ragadhatná annak rejtélyét, különlegességét és nagyszerűségét.

A zene megértésének defektjeit gyakran olyan instanciákkal hozza össze- függésbe a kritika, melyek az esztétika ideológiájának egyfajta közhelyét ter- melik újra. Itt azért lehetetlenül el a zene *helyes* értése, mert annak születési körülményei és a befogadó életvilága messze esnek egymástól. Éppen ezért a zenére csak úgyszólván „ráérezni” lehet, majd hozzáköltetni mindazokat az ideológiákat, amelyek a zene hallgatását végül – az alapvető esztétikai viszonyon túl – befolyásolni képesek:

⁷ A zene szubjektív élményének nyelvi „közvetítésére” a legszebb példát a *Meshuggah* egyik lemezének kritikájában találtam: „A Combustion egy örvény, egyszerűen magával ránt és hiá- ba kapálódzol, görcsbe rántja a végtagjaidat és lehúzza a mélybe. [...] A Bleed tökéletes, ezen nincs mit szépíteni, gyönyörű ívű dal, az építészetben a piramisokhoz tudnám hasonlítani: tökéletesen kidolgozott, titokzatos, puritánnak tűnő, de mégis komplikált monstrum mind a kettő. / Az ezt követő, abszolút találó címet viselő Lethargica valóban mázsás súllyal neheze- dik rá az emberre, borzasztóan nyomasztó, az ember tépné le magáról, de ezer csápjával ka- paszkodik belénk a nótában megbúvó rém. [...] A Lethargica szörnye felzabolja az embert, de csak azért, hogy a Pravusban idegesen köpködjön szerte apró cafatok formájában. A Pravus maga a precizitás, olyan mint egy ezerszeresére nagyított szeletelőgép, amint rácsattan az im- bolygó tömegre.” És a legszebb: „A Dancers [...] olyan, mint egy pulzáló, ki tudja mikor rob- banó, átlátszó, hatalmas gömb, amelyet távoli galaxisból érkező idegen lények feszegetnek belülről. Vagy ez maga az időkapu, ki tudja, mindenesetre a zene relatív monotonitása elle- nére hihetetlenül vizuális élményt nyújt, csukott szemmel minden dalra pereg egy-egy klip a fejben.” Bátky-Valentin Szilvia írása a következő helyen érhető el: http://www.shockmagazin.hu/magyar/index_m.html (Hozzáférés: 2009. december 12.)

Azért erre az anyagra is igaz szerintem, hogy csak kétfajta embert tud igazán bebiztítani. Az egyik fajta az, aki valami módon azokon a zenéken nőtt fel, amikből a Down is táplálkozik. A másik fajta meg, aki jószérivel ezzel ismeri meg a rockot és a metalt. Ja és persze vannak azok, akik egészen a Down megismeréséig úgy éltek az életüket, hogy nem is tudták, van ilyen, de amint meghallották, rögtön bekattant nekik, hogy ez az igazi. De velük együtt sem vagyunk olyan túl sokan. Na persze, ez most ilyen nagyképű duma, hogy én is milyen fajin gyerek vagyok, értem a Downt, közben meg lószart. Sosem jártam New Orleansban, az amerikai Délen, sosem éltem hasonló életet, mint ezek a csávók. És mégis, valamit megmozdít bennem ez a zene, itt belül, kívül meg léggitárt nyom a kezembe. (Uzseka 2002: 37)

Ha pedig a zene „valamit megmozdít”, ott a kritika kultuszt, majd ezzel normát teremt. Kérdéses persze, hogy ki szentesíti ezeket a kultuszokat és normákat, ki tartja fenn őket?

4. KIÉ A SZÓ?

Zárásképp engedjenek meg néhány levezető gondolatot a zenekritikai diskurzus és „intézményesség” lehetséges arcáról.

Előfordul, hogy internetes metálzenei fórumok – például a *heavymetal.hu*, de a nyomtatott sajtóban ugyancsak volt rá példa – kérdést intéznek olvasóik felé, volt-e arra alkalom, hogy egy-egy általuk publikált kritika hatására vásároltak meg egy lemezt. (A „megvásárlás” szót nyugodtan helyettesíthetjük a „letölt”-tel, ennek használata a kérdés során azonban érthető módon nem megengedett.) Az interneten az eredmény nyilvános: a szavazásnál megtekinthető az igenek és a nemek száma. A pontos adatok talán nem is annyira érdekesek, sőt még csak azt sem állítanám, hogy szignifikánsak, tény azonban, hogy a kritikának van vásárlóereje. Ily módon kell hogy legyenek odahallgatói is annak a beszédnek, mely kultuszokat és normákat, végső soron pedig zenei vagy (szub)kulturális identitást épít. Magam úgy látom, hogy az internet széles körű térhódítását megelőzően, a kritika szavának nagyobb volt a súlya, vagy legalábbis egy tekintélyes lapban – tehát például a *Metal & Hard Rock Hammerworld*-ben – megjelent szerkesztői levél, interjú vagy lemezkritika ideológiája jobban érvényesülhetett, mint a plurálisabb, úgymond nyitottabb szerkezetű internetes oldalak írásaié. Ezt igazoló adatok hiányában talán csak az írott és nyomtatott szó kultúrájára vagy kultuszára hagyatkozhatom: ami papíron nyomtatva van, és nincs igazán konkurenciája, lefedi a piacot és képviseli a stílust, annak lehetősége van alakítani az ideológiát és ily módon meghatározni a diskurzus rendjét.⁸ Nem szükséges ebben különösebb „hatalmi” vagy „intézményes” érdekeket látni; kritika általában arról születik, ami eljut a szerkesztőségekbe, és

⁸ Ezzel persze korántsem a nyomtatott sajtó tekintélyét vagy professzionálisabb kiállítását szeretném nyomtatékosítani. Ma már itthon is kiváló, információgazdag, széles látókörű, alapos és nem utolsósorban fanatikusok által írt/szerkesztett webzine-ek nyújtanak tájékoztatást és

persze van, ami anélkül is eljut oda, hogy igényelné a reklámot, és van, ami akkor sem, ha volna rá igény (lásd a promóciós anyagok áramlását és a koncertekre történő akkreditációt). Ez is fontos szerepet játszhatott abban, hogy az egészen szélsőséges stílusoknak többnyire külön szubkultúrája és rajongói rétege, valamint e rajongók által készített fanzine-ja(i), majd internetes fórumai jöttek létre.

Mindezzel – és különösen az internettel – plurálissá vált a zene recepciója. Nemcsak azért, mert a szövegek technikai úton azonnal publikálhatóvá, gyorsan kommentálhatóvá, értelmezhetővé, visszacsatolásra alkalmassá váltak, hanem azért is, mert az újságírás fogalma – és nem a potenciális újságírói tehetség – jószerivel eltűnt. Természetesen nem állítható, hogy a nyomtatott sajtót mindig kizárólag szakemberek készítették, az internet azonban fellazította a diskurzus alkotásának és irányításának módjait is. Ebben persze semmi meglepő nincs. A kritika hangja mindenkié lehet, illetve bárki számára kölcsönözhetővé vált. Hogy a kritikai szövegek olvasására van igény és érdeklődés, arra alighanem a legjobb bizonyíték, amikor az olvasói visszacsatolás mintegy „helyrerakja” a kritikát és a kritikust. Nyilván ennek szándéka sohasem hiányzott a nyomtatott sajtó vagy a zenekritika történetében sem, arra azonban ritkán vagy szinte egyáltalán nem volt mód, hogy a kritika adott esetben rögvest szembe-süljön saját kritikai beszédének fölülírásával. Ez is azonban a kultikus beszédet erősíti: ha a kritika megszegi ennek szabályát, a reakció lehetőséget teremt arra, hogy helyreálljon a rend. (Más kérdés, ha a kritika úgy hibázik a kultikus beszédet illetően, hogy elvétí tárgyát vagy tetten érhető tájékozatlansága: ez esetben természetesen nem azért írja ki magát a diskurzusból, mert vét ellene, hanem mert a diskurzusba történő *belépés* követelményeinek nem tesz eleget.)

Anélkül, hogy ítéletet hoznánk, ez a fajta pluralitás a javát szolgálja-e a zenének vagy sem – talán nem is ez a legfontosabb kérdés –, utójára „hatalom” és írás összefüggéseire mutatnék rá. Az e helyütt alighanem idézőjelbe kívánkozó „hatalomról” és „intézményességről” fentebb azt állítottam, szükségtelen általuk körvonalazni a zenekritika beszédmódját. Ez alighanem még inkább igaz a letöltések korában. A „hatalom” szimbolikus értelmezése ugyanakkor arra világíthat rá, hogy onnan, ahonnan az írás jön, csaknem mindig van út oda, ahol az írás olvasói tekintettel találkozik. (E helyütt tehát nem a kritikai kultúrakutatás, illetve a kultúripar-elméletek kulturális fogyasztás és hatalom összefüggéseire vonatkozó belátásairól van szó.) Ha a kultuszképzés és a normateremtés valóban szerepet játszik a (szub)kulturális és/vagy zenei identitás kialakításában és megerősítésében, úgy a kritika ideológiai konstrukciói elvileg intézménytől, a kritika „arcától” függetlenül fölépülhetnek. Az „intézmény” azonban meglehetősen alkalmas arra, hogy megszilárdítsa a beszéd hangjának, és így a beszédnek a tekintélyét, mely az internetes publikációk és visszacsatolásaik terében eliminálódni látszik. Ettől függetlenül nem hiszem, hogy az

szórakozást a témában. (Némely önjelölt kritikus e fórumokon tehetségesebb tollú szerzőnek bizonyul, mint tapasztaltabb, hivatásos kollégái.)

olyan *konstrukciók* is, mint a (szub)kulturális és/vagy zenei identitás, gyökere- sen változnának, amíg a diskurzus rendje – legyen bármily plurális és nyitott – az ismert panelek újratermelését felügyeli. A zene pedig, ahogy mondani szok- ták, mindenkié, és mindenki olyan zene közvetítésében érdekelt, amely nem önmagából szabadítja föl értelmezéseit. Még ha nem alakulhat is ki profesz- szionális zenekritika, a kritikai diskurzus pedig kontrollálatlanul hagyja az ideológiák áramoltatását, valószínűleg jól van ez így. A zene esztétikai tapasztalata végül vélhetően úgyszólván a lehetséges *jelenléteken* múlik.

HIVATKOZÁSOK

- Adorno, T. W. (1998) A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *uő A művészet és a művészetek*. Budapest: Helikon, 306–322.
- Anon. (2001) Taylor, Corey: „Még sötétebb és brutálisabb!” Interjú a *Slipknot* éneke- sével. *Metal Hammer Hungary*, 9: 19.
- Bátky-Valentin Sz. (2008) *Meshuggah: ObZen*. Elérhető: http://www.shockmagazin.hu/magyar/index_m.html (Hozzáférés 2008. november 11.)
- Cselőtei L. (2001) Szerkesztői előszó. *Metal Hammer Hungary*, 9: 3.
- Dávidházi P. (1994) *Hunyt mesterünk: Arany János kritikus öröksége*. Budapest: Argu- mentum.
- Dávidházi P. (1998) *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*. Bu- dapest: Argumentum.
- Frye, N. (1998) *A kritika anatómiája*. Budapest: Helikon.
- Hansági Á. (2003) *Klasszikus – korszak – kánon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hebdige, D. (1995) A stílus mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 17–18: 181–200.
- Hebdige, D. (2008) Szubkultúra, stílus, identitás a „reggae kultúrában”. *Prae*, 2: 92–101.
- Kodaj D. (2005) Értelem szövedéke, hangok: Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai zenetudományban. *Replika*, 49–50: 121–140.
- Kovács P. (2002) Soulfly: 3. *Metal Hammer Hungary*, 7–8: 42.
- Milán P. (2001) Slayer: Reign In Blood. *Metal Hammer Hungary*, 1: 35
- Milán P. (2002) Slayer: South of Heaven. *Metal Hammer Hungary*, 4: 34.
- Pfeiffer, K. L. (2005) *A mediális és az imaginárius*. Budapest: Ráció.
- Török J. („turkey”) (2005) Suffocation: Souls To Deny. *Oral Climax, Underground Death/Grind fanzine*, (tél/tavaszi): 37.
- Uzseka N. (2002) Down: II – A Bustle in Your Hedgerow. *Metal Hammer Hungary*, 4: 37.
- Vályi G. (2005) A rögzített zene kritikai kutatása: Zene, technológia, hatalom. *Rep- lika*, 49–50: 27–44.

Batta Barnabás

A pop védelmében

*A kultúra előállításának
és fogyasztásának új logikája*

Na helló-belló fiatalok! Nem hiányzik senkinek semmi az életéből? Nem érzi senki, hogy valamiről lemaradt? Az a szomorú, hogy nem, nem érzi szinte senki. Pedig a legalapvetőbb dolog hiányzik már vagy húsz éve minden fiatal életéből: a korábban menetrendszerűen, évtizedenként egyszer minden régi vackot eltakarító forradalom. Ami pedig ennél is szomorúbb, vannak jelek, amelyek szerint ilyen már soha többé nem is lesz.¹

(Bede Márton)

Széles, minél szélesebb látókör, szabad gondolkodás és minél kevesebb korlát. És főleg tudatos küzdelem, saját és mások korlátai ellen [...] Az MTV minden eszközével küzd ez ellen és ez nem kevés!²

(Sylvia Arnold és Viktoria Arnold)

Celebrate Yourself! Put yourself On the Album!³

(Madonna)

Follow me!⁴

Igazat kell adnunk Bede Mártonnak. A zenei, kulturális forradalmak kora véget ért, nincs már új a nap alatt. Kifogyott a társadalom görcsös, „mindenáronvalami-ellen-lázadásának” tartós eleme. Viszont megmaradt – és talán bővült is – a forradalminál visszafogottabb, de alapvetően mégsem elvetendő kulturális szemlélet, melyet egész egyszerűen „nyitottságnak” hívnak.

Így jogos lehet a kérdés: hiányoznak még valakinek a kulturális forradalmak? Nekem legalábbis nem. De vélhetően sokan vagyunk ezzel így. Nem kérünk a romantizáló, idejétmúlt, izzadmányos forradalmi hevületből. Helyette pusztán profi, szórakoztatóan felkavaró, de az újdonság keretei mellett mégis befogadható, egyedi médiatartalmakra vágyunk – semmi többre. Popot akarunk, nem forradalmat. És ez sem kevés.

¹ Bede (2009).

² Arnold–Arnold (1998).

³ Vö. *Madonna.com* (Hozzáférés 2009. 10. 20.)

⁴ A YouTube videomegosztó portálon kb. 40 hasonló című popdal és videoklip található.

1. BEVEZETÉS

A tanulmány elsődleges tárgya a popkultúra. A popkultúra, melyben már nem tekinthető véletlen momentumnak, hogy populáris kultúra⁵ helyett popként határoljuk el e területet. Sőt, nagyon is tudatos döntésnek tekinthető mindez, amihez ragaszkodni is fogunk.

A fogalmi eljárás természetesen ismerős lehet a múlt század hatvanas éveinek innovatív képzőművészeti pop-art mozgalma kapcsán. A vizuális kultúra terében gyors elismerést szerzett – de a reklámpar területén is jeleskedő – alkotók⁶ a hajdani fogyasztói kultúra ikonikus termékeit emelték be a „magasművészet” territóriumába, rámutatva a készen talált és emberek milliói által fogyasztott „alkotások” formáinak – a tömegmédia- és kultúrkritika negatív árnyékában megbúvó – kulturális értékére. A gesztussal pedig komoly csapást mértek az akadémikus, társadalomkritikai szektor zártabb kultúraszemléletére. A popesztétika pedig már ezzel a korai nyitánnyal is elfoglalta az őt megillető helyet.

A popularitás, mint a könnyen befogadható „tömegkulturális” tartalmakra történő dehonesztáló utalás „mennyiségi” szempontrendszerre így számos tényező mentén eltölpül a popkultúra alapvetően „minőségi”, esztétikai igényű meghatározottsága mellett. Erre utal Richard Shusterman művészetfilozófus is:

[A]z esztétika terminus az intellektuális diskurzusból származik, és hagyományosan a magas művészet, valamint a természet legkifinomultabb értékelésére használták. Alkalmazása azonban semmiképpen sem lehet ennyire szűk körű többé. [Hiszen] az olyan hagyományos esztétikai predikátumokat, mint kellemesség, elegancia, egyesség, vagy stílus, minden további nélkül rendszeresen használják a pop. művészet termékeire. (Shusterman 2003: 178)

Úgy tűnik tehát, hogy nem csak a kommunikáció és média, illetve a szubkultúra- és trendkutatás terén jelentkezett az igény egy szélesebb, a metafizikai szemléletet és a frankfurti iskola ideológiai és politikai gazdaságtani beágyazottságát megkerülő, flexibilisebb kultúrafogalom kialakítására. A hagyományos értelemben vett művészetelmélet is beállt a sorba, hogy legitim kutatási területként avassa fel a társadalom önkifejezési formáinak ezen szegletét.

De a bevezetés során érdemes megemlíteni még egy fontos mozzanatot. A 18. század esszenciális, kanti művészetszemlélete, amely a romantikus esztétika fundamentumaként az öntörvényű, társadalomból kivonuló zseni kultuszát élte – mára hasonlóan kritikára szorul. Hiszen a modern tömegmédia

⁵ Hiszen az angolszász, emancipáltabb kultúra- és zenekutatási területen is furcsamód így jelzik még a mai napig ezt a területet. Vö. <http://www.h-net.org/~pcaaca/>; <http://www.wsu.edu/~amerstu/pop/>, <http://popmusic.mtsu.edu/>, etc. (Hozzáférés 2009. 10. 20.)

⁶ Például: Andy Warhol, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, hogy csak a konkrét kontextusba illőket említsük.

és kommunikáció korában a művészeti piac minden elismert és kevésbé elismert szereplője rákényszerül, hogy igénybe vegye a hagyományos kultúrkritika által korábban kitagadott, a munkái eladását, befogadását és kritikáját előmozdító marketing- és PR-eszközöket. A kulturális PR⁷ munka – a bemutatás eszközeinek konkrét különbségét leszámítva – így egy csapásra egymás mellé ülteti a magaskultúrát képviselő író és egyben irodalmár Esterházy Pétert, a spirituális kiteljesedés és önismeret területén elévülhetetlen érdemekkel bíró Popper Pétert és a reflexív konzumhercegnő Paris Hiltont.

De Richard Shusterman (2003) gondolatához híven, a kritikai szempontokat mellőző, „mértéktelen popkultúra-éltetéssel” szemben mégiscsak fontos egy józan, meliorista hozzáállást kialakítani. Hiszen könnyű belátni, hogy rendkívül sok értéktelen, túlkapasokkal és túlzásokkal telített, tényleges „tömegterméke” van a popkultúrának. Viszont fontos elismerni érdemeiket és a bennük rejlő esztétikai értéket is. Nem véletlen, hogy a progresszív, de mégis széles körű társadalmi rétegek által befogadott alkotások létrehozása terén kimagasló – és az európai filozófia metafizikai szemléletét megkerülő – Amerikában mára megkérdőjelezhetetlen intézményes bázisa van a popkultúrának (Oscar-, Emmy-, Grammy-díj stb.), ahol a díjazás nem pusztán a szélesebb értelemben vett esztétikai legitimitás felmutatását szolgálja, hanem a művészi érték bizonyos fokának jelzése is egyben. Így bizonyítja ez a kultúra, hogy az elismerésnek a hagyományos filozófiai-esztétikai legitimáción és az ezeket színórmértékül használó kritika médiafelületein kívül is lehetnek fontos színterei. De természetesen arra is felhívja a figyelmet, hogy a művészet és esztétika nem univerzális, időtlen, „klasszikus” kategóriákon, hanem a történeti jelenbe vett olyan kulturális termékeken alapulnak, melyeket társadalmi és történelmi körülmények táplálnak, és az éppen uralkodó kritikai médiaaktivitás emel fel és avat a kor kulturális kánonjának részévé.

A tanulmány alapvető célja tehát a leíró szemléletű popesztétika alapvonalának kidolgozása, melynek segítségével már mankót kapunk a popkulturális alkotások problémáinak, hátterének alaposabb és egyben differenciáltabb megértéséhez. A szöveg terjedelmesebb, kultúraelméleti része pedig arra keresi a választ, vajon összességében milyen társadalmi folyamatokhoz köthető a kulturális rendszer elidegeníthetetlen részének tekinthető popkultúra kiépülése. Fontos tehát megvizsgálni, milyen mozgatórugói vannak a területnek, és melyek lehetnek a kritikai szemléletet mellőző, de a gazdaságelméletet a marketingkommunikáció kiemelt szerepe okán mégiscsak integráló kulturális technikák és innovációk, melyek csakis ezen a kulturális területen épültek ki. Így nem titkolt célja a dolgozatnak az is, hogy a pusztán piaci folyamatokat szem előtt tartó tömegkultúra-kritika mellett alternatív szemléletet nyújtson a popkultúra kultúra- és médiaelméleti szempontú vizsgálatához. Ezen felül pedig felhívja a figyelmet a popkultúra, popzene többszintűségére, értelmezésének

⁷ Vö. Perjési (2008) Magyar Beck (2006).

az akadémikus/magaskulturális alkotásoktól eltérő, sok esetben intuitívabb, ösztönösebb, érzékibb megfoghatóságára.

2. A POP KULTÚRA- ÉS MÉDIAELMÉLETE

Hosszú évtizedek teltek el azóta, hogy a frankfurti iskolát fémjelző gondolkodók beégették a társadalmi köztudatba a tömegkultúra fogalmát. A Horkheimer–Adorno szerzőpáros által népszerűvé vált gondolat szerint a felvilágosodás görcsösen racionalizáló szemlélete a 20. században végül a modern piaci és társadalmi műveletek irányításához szükséges instrumentális észben üledett le (Horkheimer 1974), ami a gondolkodók szerint a modern társadalomban végül a kulturális alkotások mechanikus termeléséhez és passzív, igenlő befogadásához vezetett – vagyis minden oldalról kiűzte a „Szellemet” a kultúra területéről. Az antikapitalista, neomarxista szellemi háttér így természetesen nem adhatott szabad kezét a modern médiatársadalommal kialakuló „kulturiparnak” (Horkheimer és Adorno 1990), hiszen a sokszorosításra, tömeges terjesztésre és reklámmarketingre épülő keresletépítés stratégiáit az árufetiszizálást (Adorno 1969) és a társadalmi elidegenedést előmozdító társadalmi mechanizmusok közé sorolták. A frankfurti teoretikusoknak köszönhetően honosodott meg tehát a művészeti hagyományra és történeti referenciára épülő kultúrafogalom szűk, elitisztikusan zárt hálója, és a metafizikai igényű, dualizáló alacsony/magas kultúr szemlélet is ekkor vált a baloldali értelmiség hagyományos értelmezői reflexévé. Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy a szerzőpáros szerint a kulturipar termékeivel megerősödött az „uniformizáló általános” és „az eredeti különös” negatív szembenállása, így a tömegtermékek már nem lehetnek a kulturális szabadság eszközei, mert bennük a kapitalizmus a kulturális ösképiiket faragja. A modern, homogén kultúra és fogyasztói társadalom tehát a pénzen és az árucserén alapuló piacgazdaság hatására felcserélhető szériatermékek és egydimenziós emberek (Marcuse 1990) gyűjtőhelyévé válik.⁸

A generációk óta forradalmi hevületben úszó ideologikus elméletet, valamint az ehhez köthető zárt érték szemléletet azóta számos kritika érte, és éri még ma is. Olyan kutatógeneráció és értelmiség lépett színre, amely a tömegkommunikációra, a piaci szegmentációra épülő marketingmechanizmusokra, a profitérdekelt kulturális szervezetekre és a kulturális tartalmak elosztására szakosodott ügynökségekre és médiumokra a modern kommunikációs társadalom szerves pilléreiként tekint.

Az új társadalmi és kulturális kereteket nyújtó médiaintézmények így már nem takarják el a figyelmet a kultúra termelésének és elosztásának helyszíneiről. Éppenséggel rámutatnak a mindenkori műalkotások létének publicitás-

⁸ Bővebben lásd a Társadalomelméleti kollégium oldalán: <http://frankfurt.tek.bke.hu/frameset?navbar=bevezeto&start=bevezet.htm> (Hozzáférés 2009. 10. 27.)

szükségeire, vagyis a figyelemfelhívás és a szükséges kritikai reflexiók kialakításához szükséges kommunikációs csatornákra (Hartmann 2003). Érdemes tehát szem előtt tartani azt a társadalmi, gazdasági, oktatáspolitikai hátteret, amely a popkulturális alkotások elosztásán felül azért is felelős, hogy fennmaradjanak és népszerűbbé váljanak a magasművészeti alkotások. Így

míg a klasszikusokat hosszú idők óta szisztematikusan terjesztik, és a nevelés hatékony intézményei szigorúan belénk vették azok megbecsülését, addig (legalábbis a tömegmédiá kora előtt) nem voltak szervezett és hatékony keretek a pop. művészet alkotásainak terjesztésére és megőrzésére. Nem meglepő, hogy az előbbiekre jobban ráirányult a figyelem, és így az esztétikai élvezet tárgyai maradtak. (Shusterman 2003: 332)

A média, mint technikai hordozó és kommunikációs elosztó felület szintjén így érvénytelenné válik alacsony- és magaskultúra, pop és underground kettéválasztottsága, hiszen minden egyes alkotás, rendezvény igényli ezeket az eszközöket, vagyis a kész alkotás, rendezvény hirdetését, bemutatását és a sajtófelhívás kívánt célcsoporthoz való eljuttatását (Kotler 1998).

A technikai apparátusok és a modern média így egységesítik, de egyben új kereteket is adnak a kultúrának. Adornónak a tárgykultúrával, a technikai reprodukció eszközeivel és a befogadás formáinak a zenekultúra területén létrejövő átalakulásával kapcsolatos negatív értékelését egyesítő „fétiskarakter”-fogalma ennek köszönhetően érvényét veszti. Hiszen a digitális zenei technikák használatával a fizikai hordozó egyszerre elveszti korábbi kiemelt szerepét, az alkotás és elosztás folyamatai már nem köthetőek konkrét „anyag” folyamatokhoz. Ezzel viszont a passzív, igenlő fogyasztó szerepe is megkérdőjeleződik, hiszen a szinte mindenki számára hozzáférhető eszközökkel lehetővé válik a konkrét munkák élő megváltoztatása is a szekvenszerek, emulátorprogramok, virtuális hangszerek, keverők stb. segítségével. Az elektronikus zene pedig éppen ezzel a gesztussal oldja fel mainstream és underground hagyományos ellentétét, hiszen a hangmintavételi eljárás alkalmazása, a szemplingelés, vagyis a zenei újrahasznosítás kultúrtechnikája megszünteti a hagyományos, tonális zenei szabályrendszerhez igazodás kényszerét – ezzel pedig alapvető módon megkérdőjelezi a kulturális tekintély és kritikai gyakorlat hagyományos szerepét is.⁹ Így csendülhet fel mára egy meghatározott alkotói munkában pop, klasszikus, r'n'b és világzene, vagyis Madonna, Bach, Jay-Z és Natacha Atlas korábbi felvételeinek egy-egy motívuma.

Ennek a technikának és az erre épülő kulturális tendenciának köszönhető az is, hogy az elmúlt évek során rendkívül felkapottá váltak a „revival” és a „retro” kategóriái (Moser 2004). A revival, vagyis a „zenei újjáélesztés” kulturális eljárása esetén viszont nem egyszerű „idézetéről” van szó, hanem egy történeti előkép – mint amilyen a heavy metal, grunge, punk, beat, brit-pop, vagy

⁹ Vö. Batta (2006, 2009a).

éppen electro – teljes zenei, esztétikai kódjának átvételéről. Ezzel az eszközzel él az angol techno fenomén Jamie Lidell¹⁰ is, aki az elmúlt évek során a hetvenes évek afroamerikai funk-jazz stílus mintájára hoz létre albumokat – a korábbi rajongótábor nem kis megrökönyödésére. Ezzel szemben a retro(vision), vagyis a „visszapillantás” technikájánál már teljesen tudatos, a zenei múltat az aktuális jellel összekapcsoló strukturális idézettechnikáról van szó. Az amerikai Kanye West Stronger¹¹ című munkája a klip vizuális eszközeiben, a zene stílárís rétegeiben is a Daft Punk azonos címet viselő számát emelte át saját kulturális közegébe – tökéletes példáját nyújtva az említett eszköznek. A jelzett technika pedig megfelelő alátámasztását nyújtja a digitális popkultúra „autenticitásának” (Missomelius 2006), melyben az autonóm alkotó a meglévő eszköztárból már tudatosan alkot valami „eredetit”, ami már nem egy essen- ciális, oszthatatlan „dal”, hanem átütő erejű, de sohasem időtlen „track”, egy verzió (versioning) lesz csupán. Így nem véletlen az sem, hogy mára a popzene egyik legfontosabb szereplője a digitális eszközpark használatáért felelős producer lesz – hiszen ő a felelős a munka konkrét zenei arculatának kialakításá- ért, még ha a brand csak ritka esetben köthető is az ő nevéhez.

A popkultúra ily módon nem más, mint állandó termelése és bemutatása a folyama- tosan változó divat, design- és zenei stílusoknak, szimbólumoknak, melyeket a tö- megmédiumok és a közösségi, privát médiumok csatornáin keresztül terjesztenek és fogadnak be. Vagyis a popkultúra nem az elitkulturáról vált le, nem is „lesüllyedt kultúrjavak” összessége, hanem olyan termékek és alkotások, amelyek a kulturális tömegtermelés által jönnek létre és médiumok által sokszorosítják, terjesztik azokat. De a jelzett médiumok és médiatechnikák így már nem pusztán az elosztásban lesznek meghatározó szereplők, hanem referenciális keretként befolyásolják a pop- kultúra dramatikus, szórakoztató és stílárís tartalmait is. (Moser 2004: 19)

A popkultúra gazdasági és kulturális potenciáljának növekedésére pedig Amerika mellett rendkívül fontos terület Nyugat-Európa és Japán is, mely or- szágok jelenleg jóval nagyobb bevételre tesznek szert a popkulturális termékek – vagyis filmek, popzenék és komputerjátékok – értékesítéséből, mint az or- szágokban hagyományosan erős ipari területnek tekinthető acélkereskedelem- ből. Éppen ezért mára nem pusztán a tömegmédia hírműsorai esetén nehéz szétválasztani az információs és szórakoztató tartalmakat, hanem a hagyomá- nyos társadalmi, gazdasági területek is érintetté váltak ebben a termékeny „kul- turális hibridizálódásban”. Markáns példaként állhat előttünk a hajdani ang- liai miniszterelnök, Tony Blair is, aki „Blurred Vision” kampányában a piac- képes brit pop egyik élvonalának tekinthető Blur együttest vonta be politikai

¹⁰ Vö. Jamie Lidell: Another Day. In Jamie Lidell: *Jim*. Warp LP160, 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=oeSh805ekR0> (Hozzáférés 2009. 10. 26.)

¹¹ Vö. Kanye West: Stronger. In Kanye West: *Stronger* EP. Malpractice, 2008. http://www.youtube.com/watch?v=3jzSh_MLNcY (Hozzáférés 2009. 10. 26.)

kommunikációs céljai eléréséhez. De fontos, az angolszász popipar hegemóniáját megkérdőjelező áttörést ért el Németországban a Schröder-kancellária alatt szolgálatot teljesítő Dieter Corny kultúrtaácsos is, aki nem pusztán a legnagyobb zenei és szórakoztató nemzetközi vásárt hozta létre Popkomm néven, hanem a Viva televízió megalapítása, vagyis a német könnyűzenei kultúra későbbi exportképessé tételének dicsősége is az ő nevéhez köthető (Moser 2004).

A reklámot, a művészetet és a technikát egymástól szigorúan elválasztó frankfurti alapvetés így a modern médiatársadalomban alapvetően megkérdőjeleződik, amikor már dinamikusabb keretek közt létrejön gazdaság, média és kultúra korábban elhatárolt rendszereinek termékeny összeolvadása.

3. A TÁRSADALMI NYILVÁNOSSÁG EL-POP-OSÍTÁSA

A múlt század ötvenes-hatvanas évei óta radikálisan megváltozott társadalmi, kulturális és kommunikációs keretek tehát új megvilágításba helyezik a popkultúra területét. A modern, plurális médiapiac mentén kialakuló bulvárnilvánosság térnyerésével, a tematikus és zenei csatornák, elsősorban az MTV, illetve a Viva TV népszerűvé válásával, a közösségi kommunikációs oldalak (Facebook, Twitter, MySpace stb.), illetve privát médiacsatornák (blogok, videomegosztók) marketingkommunikációs szerepének megerősödésével új társadalmi szerepkészletek és státuszok alakulnak ki. Ezt a folyamatot tehát csak erősíti, hogy a tercier szektor fokozódó térhódítása, az ebből fakadó kulturális, gazdasági differenciálódás, illetve a szabad és sokszínű kommunikációs lehetőségek mentén az adott, fix társadalmi területhez és hivatáshoz kötött tudat és életideál mintája is megszűnik. A popkultúrának így elévülhetetlen szerepe van a modern társadalmi valóság és az ennek alapját nyújtó nyilvánosság felépítésében – hiszen olyan identitásmintákat, pozíciókat, életstílusokat és trendeket tesz hozzáférhetővé, melyeknek korábban nem voltak előképei. Így a poszttradicionális szubjektum már nem a jól kitapintható osztályok és társadalmi kategóriák identitáskeretéhez (Jameson 1991) igazítja önmagát, hanem az általa képviselni vágyott „lifestyle”-hoz, mint életstílushoz – ami már nem eleve meglévő entitás, hanem szabadon megalkotható, a kulturális piacon testet öltő nyitott kategóriakészlet.

Nem meglepő, hogy a popkultúra- és piackutatás konkrét társadalmi dimenzióiban jól kitapintható a szociológia vizsgálati kategóriáinak folyamatos érvényességvesztése és a kutatók egy részének ebből fakadó tanácsstalansága is. Míg az ötvenes években a már említett kultúrkritikai igényű, homogén és megfoghatatlan tömegfogalommal jelezték az elemezni kívánt csoportosulást, addigra a nyolcvanas évekre a szubkultúra (Hebdige 1979) pontosabb fogalmával már jól meghatározott fogyasztói, szociokulturális háttérrel rendelkező, adott térben és kultúrában létrejövő közösségeket jelöltek. Nagyjából az ez-

redfordulótól kezdve viszont a tér/idő korlátokat felbontó globális tömegmédiának és az internetnek köszönhetően az életstílus, mint lazább keretben megvalósuló stiláris jegy már teljes mértékben szabad választás tárgyává válik. Így az sem meglepő, hogy a hagyományos társadalomtudósok szerepét mára zömében a profitorientált cégeknél dolgozó, marketingkommunikációs képzettséggel rendelkező trendkutatók és trendelemzők vették át, akik a kulturális változásokat feltérképező piackutatási vizsgálataikban már nem a múltra vagy a jelenre, hanem elsősorban a jövőre kíváncsiak.

A modern médiatechnikák és kommunikációs felületek ily módon lehetővé teszik, hogy ne pusztán a ruházat által meghatározott önreprezentáció révén határolódjanak el az életstílusok, hiszen mára nincsen fix kapcsolat a zenei ízlés, a szubkulturális háttér és a szociokulturális dimenzió közt, olyan mértékben differenciálttá és átmenetivé vált a kulturális tartalmak jelenléte. Ezeket az illékonyabb formákat jelzik a stylistok és vizuális arculatformálók segítségével is létrejövő, a szélesebb léptékű gazdasági és társadalmi trendek mellett fellelhető, rövidebb életű fogyasztói és divattrendek, melyek már pusztán kulturális orientáló mintaként, témaként vannak jelen, viszont épp olyan gyorsan akár el is tűnhetnek (Moser 2004). Ezt a differenciálódási folyamatot segítik tehát elő a trendszetterek által létrehozott trendvizsgálatok is, melyek a globális és lokális médiumok felületén, illetve az utca nyilvánosságában végzik a társadalom megfigyelését, aktuális stílusmintázatának feltérképezését.¹²

A popkultúra kiépülésével viszont a kulturális kontextusuk mentén reprezentált zenei szubkulturák is új fényben tűnnek fel, hiszen a globális médiumoknak – elsősorban az MTV-nek köszönhetően – teljesen átalakul referenciakeretük, és a velük összekapcsolható korábbi befogadói, elosztási gyakorlat is (Tóth 2008a). Egy kitűző szintjén magukon hordozzák még fontosabb attribútumaikat, de engedelmessé válnak a médiatér kínálta kommunikatív referenciakeretnek, melyet arculattervezők, stylistok és kreatívosok garmadája tervez már meg a számukra, aminek negatívumait is érdemes kiemelni:

Az „autentikus és autonóm” ifjúsági kultúrák tehát – a kilencvenes évek elejétől biztosan – az egzotikum szigeteit képezik az MTV műsorfolyamának főáramában. A kilencvenes évek meghatározó rockikonjaként számon tartott Nirvana zenekar vezetője, Kurt Cobain például naplójának tanúsága szerint punk lázadóként jelölte meg magát, és kínzó problémaként élte meg, hogy nem tudott a lázadás (sőt, a „punkság”) valódi színtereire és eszközeire még csak hozzáférni sem az MTV által létrehozott ikonként (Cobain 2004). Kurt Cobain tehát nem tudott lejönni a képernyőről és a pólókról, és bármit tett (csúnyán beszélt, beleröfögött a mikrofonba tévéfellépésen stb.) nem tudott mást kiváltani, mint hátbaveregetést a szerkesz-

¹² Vö. az alábbi felületeken: <http://thesartorialist.blogspot.com/>, <http://facehunter.blogspot.com/> stb. (Hozzáférés 2009. 10. 27.)

töktől: ez klassz volt, különleges (egzotikus) volt, te ilyen excentrikus különc vagy [...] Az „egzotikus” Cobain megtehetette, hogy mutatja: nincs bedugva a gitár. (De például a „nem egzotikus” Enrique Iglesias nyilvánvalóvá vált playbackje botrányt váltott ki.) (Tóth 2008b: 61)

De a pop térnyerése egyéb változásokat is hoz. Hiszen a Lisbet Van Zoonen (2005) nevével fémjelzett „fan democracy” rajongói kultúrára épülő fogalmában a politikai celebritás mára éppúgy hőssé, mítosszá válik, mint a popkultúra bármely markáns branddel bíró ikonja. A popérzület, mint egyedi stílusra, reprodukálható pózra és kommunikációs gesztusra való törekvés a médiatársadalom önprezentációs érzékenységének köszönhetően egyre inkább felszámolja a hagyományos társadalmi identitások és szerepkészletek kulturális és kommunikációs csomópontjait.

Ahogy a politika elbulvárosodásával (Saxer 2007) és a politikának (Szabó 2000) a teljes kommunikációs horizonton való szétterjedésével az utolsó társadalmi terület is megkérdőjeleződik, ami a közszférát és a magánszférát, illetve az állami és civil szférát elválasztotta egymástól, úgy válik egyre jelentősebbé a popkultúra kommunikációs hatóereje is. A privát, a személyes és az intim így egyre inkább a társadalmi kommunikációs rendszer része lesz, mint egyfajta egyénre szabott, de társadalmi léptékben megjelenő önidentifikációs érzékenység. Így mára meghatározó, és a jelzett folyamatot felerősítő kulturális és társadalmi tendencia az is, hogy a politikai, gazdasági és civil szektor mellett az állampolgárok is gyarmatosítják az interneten található önprezentációs csatornákat (blogok, közösségi kommunikációs felületek) szakmai, illetve személyes profiljuk kialakítása érdekében. Az intézményes háttérrel nélküli mobilkommunikációs technológiákkal és internetes videomegosztókkal (YouTube, Videá stb.) pedig számos esetben kulturális memként funkcionáló műsorfolyamokat: házi videókat, zenei anyagokat, klipeket és riportokat hoznak létre (Batta 2009b). Ez a privát, zömében személyre szabott médiaaktivitás pedig nem pusztán új kulturális tartalmak és események létrejöttét mozditja elő, hanem a meglévő médiatartalmak dinamikusabb és mégis egységesebb, demokratikusabb elosztását. Az interaktív, reflexív váló médiahasználattal, a bulvármédiára és a „sztárookra”, vagyis a magánéletre vonatkozó hírtartalmaknak a teljes médiafelületen való elterjedésével (Felföldi 2009) így létrejön a privát és a nyilvános szféra határainak radikális feloldása, vagyis a „nyilvánosság privatizálódása”, amit a kommunikációs keretek stilizálása, vagyis markáns branddé faragásának igénye is jellemez.

Az egyén társadalmi nyilvánosságát gyarmatosító (Sennett 1998) ereje így részben felszámolja a habermasi értelemben vett „személyes életvilág” terét. A blogok, videomegosztók, P2P hálózatok, interaktív weblapok, közösségi oldalak és tematikus zenei csatornák működtetőinek és felhasználóinak aktivitása pedig már önmagában megkérdőjelezi a centrális médiumok és az általuk reprezentált klasszikus értékek szerepét. A társadalmi kommunikációs formák

átalakulását kiválóan jelzik Celia Lury (1996) és követőinek neo-törzskutatásai is, melyekben a társadalmi származás, vallás, illetve etnikai hovatartozás keretei helyett már az online felületen reprezentált hobbi, közösségi időtöltés és médiafogyasztás empirikus szempontból is gazdagabb vizsgálati kategóriái mentén elemzik a társadalom egyes szegmenseit. A Dr. House-rajongók, vagy a sikkes biciklisták online csoportjainak kutatása érdekes alátámasztását nyújthatják a jelzett változásoknak.

Az interaktív médiumok a felhasználókat a kommunikációs kompetencia kifejlesztésére és az általuk létrehozott, arculatukhoz hajlékonyan illeszkedő tartalmak dinamikus elosztására készítetik.¹³ A folyamatok összességében kihatnak a „perszonalizálás”,¹⁴ idolképzés, illetve az egyénre szabott marketingfolyamatok előtérbe kerülésére. Az állandó marketingmozgás így éppen az egymással polemizáló, vagy egymás médiatartalmait kisajátító tematizációk szintjén mutat rá a Niklas Luhmann által definiált külső valóságreferencia helyét felváltó önreferencialitás technikáira (2008, 1987). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a modern kommunikációs felületeken létrejövő önprezentációs munkában a referencia „ujja” már minden esetben „önmagára” mutat, önmagát mutatja fel és nem a „világot”, ami egy dualista valóságleíró forma esetén (hét-köznapi valóság/médiavalóság) forrásként szolgálna.

Kiváló példa az ilyen önreferencialitás popon belüli jelentőségére Madonna munkássága, amelyben megkerülhetetlen szerepe van azoknak a két szinten is (saját maga, illetve a szélesebb popipar fenségterülete) önreferenciális marketingfogásoknak, melyekkel eredeti módon, saját pozícióját és progresszív, kultúraformáló szerepét előtérbe helyezve ismeri el, vagy lép szimbiotikus viszonyra pályatársaival. Az elfogadás és támogatás gesztusai alatt Madonnánál így minden esetben ott fortyognak a bekebelezés és imázstér foglálás popkulturális politikai motivációi – amelyben az autentikus kommunikációs mozzanatok már számos esetben a média referenciális kerete alakítja ki, és nem a tényleges kapcsolódási igény. A kölcsönös imázserősítést előtérbe állító, piacbővítő stratégiának tekinthető az a fajta cinkos, árukapcsolásra épülő viszony, amit 2002/2003 tájékán Madonna Britney Spearsszel folytatott. A 2003-as MTV Music Awards-on Madonna egy Christina Aguilérával és Britney-vel előadott közös show részeként heves – hosszan kitartott – csókot váltott Spears kisasszony-nal, melyből óriási botrány keveredett. Az eseményt követően – annak pikantériájára ráerősítve – egymást hirdető pólókban és kiegészítőkben jelentek meg, és egy közös klipet¹⁵ is leforgattak. Az egzotikus intermezzónak az volt a célja, hogy egymás, de a médiafogyasztók felé is kommunikálva kapcsolják egybe

¹³ Vö. a gomba módra szaporodó online marketingkönyvekkel.

¹⁴ A politikai kommunikáció területén így nevezik a médiának a szervezeteket és közösségeket háttérbe szorító „elszemélyesedési” tendenciáját. Vö. Mazzoleni 2005.

¹⁵ Britney Spears/Madonna: Me against the Music. In Britney Spears: *In The Zone*. Jive records, 2003. http://www.youtube.com/watch?v=NRq-epPA_OM (Hozzáférés 2009. 10. 27.)

zenei arculatukat. Ez pedig nem pusztán a zeneiségnek (2 step vs. house/electro), hanem az eltérő rétegzettségű és háttérű közönségnek az esetleges egybekapcsolását is jelentette, a kölcsönös tisztelet és rajongás álcája alá bújtatva.

A nyilvánosság el-*pop*-osításának átfogóbb kérdését illetően tehát megállapíthatjuk, hogy miközben társadalmi szinten individualizálódás, gazdasági szinten globalizálódás, addig kulturális szinten totális medializálódás zajlik, egyfajta másodlagos társadalmiasodás szintjén, ami egyszerre új szemszögből láttatja a hagyományos, nemzetállami kerethez igazodó, kulturális identitásra alapozott társadalmi struktúrát (György 2007). A popkultúra társadalmi tere és nyilvánossága így a jelzett kulturális és kommunikációs folyamatok eredményeképpen jön létre, ahol a személyes vagy szervezeti brand bemutatásának célja minden esetben az önmagán túlmutatás, vagyis a coolság reprezentációs igénye lesz. A piaci szereplő az utóbbi esetben így már nem elsősorban egy külső, tőle független tartalommal köti össze saját kvalitásait, hanem csakis önmagát mutatja fel, mint mindenki által elérhető, értelmezhető és követhető ikont.

4. A POPZENE POPESZTÉTIKÁJA

Ezen az úton érünk el végül a popzenéhez, mely képes arra, hogy a kultúra további fontos elemei (divat, design, képzőművészet, illetve a metaszintű életmódkultúra) közt termékeny kapcsolatot hozzon létre. A popzene ezért lesz elsősorban audiovizuális médium, mely alkalmas arra, hogy a képi (albumborítók, alkotói arc, koncertplakát) / mozgóképi (videó, koncertvideó, interjúk stb.) komponensek és a bulvármédia árukapcsolása segítségével teljesen komplett, minden irányból megközelíthető arculatot és jól kitapintható identitáskonstrukciót teremtsen az adott zeneiséghez.

Fontos viszont kiemelni, hogy a popzene a globális média országhatárokon átívelő kulturális közvetítéseivel szervesen összekapcsolódó termék, melynek gyökerei a lokális, térhez, időhöz kapcsolódó zenei piachoz kapcsolódnak. Így az adott ország, nagy- vagy kisváros alkotója által létrehozott, gyerekcipőben járó brandet, stílust kapják fel a trendszetterek és teszik a lokális felületek és média helyett már a globális médiatartalmak részévé. Ezek pedig később zeneként, mozgóképként, tárgyi kiegészítőkként, illetve az alkotóhoz kapcsolódó élettrajzi és bulvártartalomként – a színtér katalizátoraiként válnak majd mindenhol hozzáférhetővé. A kulturális, gazdasági folyamat zökkenőmentes kiépülésében pedig óriási szerepet játszottak az antielitista, antirasszista, hierarchiaellenes Music Televisionnek a hagyományos tömegmédiával szemben álló értékei és eszközei; melynek jellemzőit a videoklip-kultúra sajátosságai mentén is érdemes megfigyelni. Peter Wollen *Ways of thinking about Music Video* című írásában röviden és tömören összefoglalja a területek fajsúlyos különbségeit:

1. A zenés videók megkérdőjelezik a televízió- és a videoművészet közötti hagyományos különbségtételt, mivel ezek konvergens fejlődésük eredményeként összeolvadnak.
2. A zenés videók áttörnek a hagyományos műfaji határokat, „kevert médiaformákat” (mixed-media forms) alkalmaznak, amelyekben az élőzene, a televíziós műsor és a film stílusjegyei vegyülnek.
3. A zenés videók egyik legjellemzőbb tulajdonsága a hibriditás, a műsor és a reklám, a szórakoztatás és a kereskedelmi érdek keveredése.
4. A zenés videók sajátos módon fuzionálják a zenét a divattal, aminek során a divat a zenei video meghatározó elemévé válik. (Wollent idézi Guld 2009: 22)

A popkultúra tehát minden szempontból hibrid kultúra, amely a fent jelzett tényezőkön felül a globalitás és lokálitás közt található, ahol az individualizálódott, elismerést és nevet szerzett lokális alkotások lesznek végül a globális popkultúra kiemelt brandjei (Klein és Malte 2003). Gondoljunk tehát csak azokra a kulturális termékekre, melyekben a tradicionális, nemzeti kultúra alapját jelentő zenei motívum egy hiteles, a kor vizuális igényeit kielégítő popsztár tolmácsolásában, modernizált zenei köntösben jut el hozzánk. Elég csak az izlandi Björkre vagy a török, számos platinalemezt elnyert, alapvetően romantikus témákat feldolgozó Tarkanra emlékeztetni, aki nem pusztán hazájában ért el komoly zenei sikereket, de a nemzetközi média is gyorsan felkapta, mikor „a Pop török hercegeként”¹⁶ mutatkozott be a nemzetközi médiaközönségnek.

De a pop globális médiatérben kerengő képei és tartalmai a későbbi lokális, popkulturális stílusokhoz, trendekhez és gyakorlatokhoz is fontos mintát nyújtanak. Reflexiók kultúrkincként vannak jelen (mimika, gesztikuláció, hangzás, mozgás, öltözék, allűrök), melynek későbbi sokszínű változatai kulturális utalásként beépülnek egy új termékbe. A New Kids on The Block nevű öttagú fiúcsapat kilencvenes évekbeli MTV-s színrelépése a Step by Step¹⁷ című számmal másfél évtizedre meghatározta az azonos vizuális, stiláris és zenei karakterjegyekből álló, majd minden országban gomba módra szaporodó „fiúbandák” (boygroupok) arculatát. Hasonló kulturális robbanást könyvelhetett el magának a későbbi Spice Girls is a Wannabe¹⁸ című számmal, ami lányzenekarok tucatjait hívta életre, hasonlóan a világ minden tájékán.

Mindemellett mégis fontos szempont, hogy a popzene egyszerre legyen személyes, autentikus, de mégis elhelyezhetővé váljon egy meghatározott kategóriában, vagyis legyen a zenei piac strukturált része. Hiszen a személyesség és a kategorizálhatóság az a két jellemző, amely a zene társadalmi jelenlétét fel-

¹⁶ Vö. <http://en.wikipedia.org/wiki/Tarkan> (Hozzáférés 2009. 10. 27.)

¹⁷ New Kids On The Block: *Step by Step*. Sony BMG, 1990. http://www.youtube.com/watch?v=E9pE_WKWDW8 (Hozzáférés 2009. 10. 26.)

¹⁸ Spice Girls: *Wannabe*. Virgin, 1996. <http://www.youtube.com/watch?v=M3wgaWAHo2Q> (Hozzáférés 2009. 10. 26.)

avatja, és létrehozza a termék és alkotó arculatának komplett egységét. A popikon arculatának kialakításában ezért lesz fontos a bulvármédia közreműködése, melyben komplex, exportálható identitáscomaggá, életstílussá válik az alkotó, a termék és annak imázsa is. A zene így vizualizálódik, reklámbrenddé válik, és számos, a zenével korábban össze nem kapcsolható társadalmi szektorba épül be a kulturális tartalom és annak közvetítője. A Szentkirályi ásványvizet, illetve a mellrák elleni harcot is népszerűsítő, magyar származású Zséda professzionális popsztár imidzsét éppúgy gazdagítja a civil aktivitás, mint a termékdíjas ital népszerűsítése. De mindez természetesen fordítva is elmondható, hisz a popkultúra egyik legfontosabb áttörését éppen az jelenti, hogy felszabadítja az árukapcsolások korábban ismeretlen eszközeit. Így a globális médiumok által közvetített, majd műsoros DVD-re archivált élő koncerteknek is éppen az a funkciója, hogy autentikussá tegyék alkotó és terméke arculatát. Vagyis a cél ez esetben az, hogy az albumot népszerűsítő videókat – apró improvizációs elemekkel – tökéletesen reprodukálják a színpadon úgy, hogy közben mégis megmaradjon a spontán, világméretű gigantikus show hangulata, amelyben a véletlen reprezentációja az óraműszerű pontossággal kialakított profizmussal lép házasságra.

Mindez a popzene realitása: az emberi közelség és a testi jelenlét reprezentációja – miközben az is lényeges szempont, hogy az imázsépítés alapját jelentő optimális távolságot szintén fenntartsák, különben elmosódik az arculat fesszes profilja. Míg a szappanoperák szomszédsági viszonyokat festenek le, a valóságshow-k intimitást és privát helyzeteket reprezentálnak, a talkshow-k politikai diskurzusokat szimulálnak (Saxer 2007), addig a popsztárok koncertjei és a velük készített interjúk, illetve showműsorok élő reklámszpotként mosák össze az önidentifikáció, a teljes körű szórakoztatás, az esztétikai élmény és az alkotó életébe való betekintés kategóriáit.

5. ÖSSZEGZÉS

A tanulmány célja az volt, hogy a társadalom- és kultúratudományok eszközeivel, illetve a médiaelmélet megfelelő apparátusával lefektessük a popesztétika vázlatosabb alapjait. A munka keretében nem pusztán az idejétmúlt tömegkultúra-szemléletet tettük kritika tárgyává, hanem a kulturális közösségek kommunikációs dinamikáját szervesen érintő kortárs médiatér társadalmi, popkulturális relevanciáját is görcső alá vettük. Ennek tétje pedig az, hogy egyrészt kitágítsuk és szélesebb perspektívába helyezzük a kortárs és klasszikus kultúra létrejöttét, befogadását és elosztását érintő gondolkodásbeli kereteinket. Másrészt pedig rámutassunk a technológiai változásokkal is összefüggő szemléletbeli váltásra, ami lehetővé tette a zárt, hierarchikus szemléleten túlmutató kultúrafogalom kialakítását. A kibővült kultúrafogalom legfontosabb szereplője pedig éppen a modern, piacgazdasági keretek közt megtelepedő popkultúra.

HIVATKOZÁSOK

- Adorno, T. W. (1969) Fétiskarakter a zenében és a zenei hallás regressziója. In uő *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat, 227–274.
- Arnold, S. és V. Arnold (1998) *Az MTV jelenség*. Budapest: Dee-sign.
- Batta B. (2006) A Zenei Újrahasznosítás Kora. In Virág Z., szerk. *Extázis és agónia: Független zenei (h)arcterek*. Szeged: Fosszília, 74–85.
- Batta B. (2009a) Hang(minta)–Kulturális diskurzus–Tech&Bass. Az elektronikus zenei evolúció vizsgálatának média- és kultúraelméleti horizontja. In Batta B., szerk. *Médium. Hang. Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Szeged: Universitas, 117–138.
- Batta B. (2009b) *A nyilvánosság színéváltozása: Egy dinamikus médiaelméleti modell kialakulása*. Kézirat.
- Bede M. (2009) Idézőjel = Nem menő. In *Index.hu*. Elérhető: http://index.hu/velemeny/mononemmeno/2009/10/14/idezjel_nem_meno (Hozzáférés 2009. 10. 20.)
- Felföldi B. (2009) „Madonna brutális anorexiásnak tűnik nekem...”: Társadalomelméleti közelítések a sztárdiskurzus megértéséhez. *Médiakutató*, 3. Elérhető: http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/01_madonna_anorexia (Hozzáférés 2010. 01. 20.)
- Guld Á. (2009) A Madonna-jelenség és a sztárság konstituálódása a posztmodern médiában. *Médiakutató*, 2009(2). Elérhető: http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_01_tavasz/02_madonna-jelenseg_es_sztarsag (Hozzáférés 2010. 01. 20.)
- György P. (2007) A kontextus kontextusa. In Gács A., szerk. *A folyóirat kultúrája az elektronikus korban*. Budapest: L'Harmattan, Elérhető: http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/hipertext_hipermedia/gyorgy_folyo.doc (Hozzáférés 2010. 01. 20.)
- Hartmann, F. (2003) *Mediologie: Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Horkheimer, M. (1974) *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag.
- Horkheimer, M. és T. W. Adorno (1990) *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Atlantisz.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (NC): Duke University Press.
- Klein, G. és F. Malte (2003) Globalisierung und die Performanz des Pop. In K. Neumann-Braun, A. Schmidt és M. Mai, szerk. *Popvisionen: Links in die Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 77–102.
- Kotler, P. (1998) *Marketing menedzsment*. Budapest: Műszaki könyvkiadó.
- Luhmann, N. (1987) *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (2008) *A tömegmédiá válsága*. Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet és Gondolat kiadó.
- Lury, C. (1996) *Consumer Culture*. Cambridge: Polity.
- Magyar Beck I. (2006) *Kulturális marketing és kreatológia*. Budapest: Semmelweis kiadó és Multimédia stúdió.
- Marcuse, H. (1990) *Az egydimenziós ember*. Budapest: Kossuth.
- Missomelius, P. (2006) *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung, Konfiguration, Transformation*. Bielefeld: Transcript.

- Morton, A. (2002) *Madonna*. Budapest: Gabó.
- Moser, C. S. (2004) *Image und Popkultur: Imagedifferenzen als vorherrschendes Narrativ der Popmusik der 1990er Jahre*. München: Ed. Fata.
- Perjési P. (2008) Kulturális marketing. *Kultusz*, 1: o. n.
- Saxer, U. (2007) *Politik als Unterhaltung: Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Medien-gesellschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Sennett, R. (1998) *A közéleti ember bukása*. Budapest: Helikon.
- Shusterman, R. (2003) *Pragmatista esztétika*. Budapest: Kalligramm.
- Szabó M. (2000) A politikai fogalma. In Szabó M., szerk. *Beszélő politika: A diszkurzív politikatudomány teoretikus környezete*. Budapest: Jászöveg műhely.
- Tóth B. (2008a) A médiaterről. *AnBlok*, 1–2: 139–149.
- Tóth B. (2008b) Az egzotikum és médiumai. In Fejős Z. és Pusztai B., szerk. *Az egzotikum. Budapest és Szeged: Néprajzi Múzeum és SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék*, 58–66.
- van Zoonen, L. (2005) *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield Publisher.