ÚJ MÉDIA
RE:MIX
5

ZENEI HÁLÓZATOK

Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában

Szerkesztette:
Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor

L'Harmattan

Zenei hálózatok

ÚJ MÉDIA
RE:MIX

http://mediaremix.hu/mediaremixhtml

Sorozatszerkesztő Csigó Péter

A sorozat további kötetei:

Halácsy Péter, Vályi Gábor, Barry Wellmann (szerk.):
Hatalom a mobiltömegek kezében
Typotex, 2007

Szakadát István:
Egyben az egész – egytől egyig
Typotex, 2007

Csigó Péter:
A konvergens televíziózás – Web, tv, közösség
L'Harmattan, 2009

Kangyal András – Laufer László (szerk.):
Gépérzet – Interfész, interakció, navigáció
L'Harmattan, 2011

Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor (szerk.):
Zenei hálózatok – Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában.
L'Harmattan, 2011

Bodó Balázs: A szerzői jog kalózai
Typotex, 2011

Zenei hálózatok

Zene, műfajok és közösségek
az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában

Szerkesztette
Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor

L'Harmattan
Budapest, 2011

Támogatók, szakmai partnerek: Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Nem- és Kultúrakutató Központ; Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszék, BME SZKT Média Oktatási és Kutató Központ, Creative Commons Magyarország Egyesület és az International Association for the Study of Popular Music Magyar Tagozata

A kötet szakmai tartalma kapcsolódik a „Minőségorientált, összehangolt oktatási és K+F+I stratégia, valamint működési modell kidolgozása a Műegyetemen" c. projekt szakmai célkitűzéseinek megvalósításához. A projekt megvalósítását az ÚMFT TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0002 programja támogatja.

© Szerzők 2011
© L'Harmattan Kiadó, 2011

L'Harmattan France
7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SRL
Via Bava, 37
10124 Torino–Italia
T. / F.: 011.817.13.88

ISSN 2061-3377
ISBN 978-963-236-392-9

A kiadásért felel Gyenes Ádám.
A sorozat kötetei megrendelhetők,
illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Telefon: 267-59-79
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

A kötet a Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Nem- és Kultúrakutató Központja és a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékének Média Oktatási és Kutató Központja által közösen rendezett „Zenei hálózatok: Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában" című konferencia anyagára épül

Olvasószerkesztő: L. Varga Péter
Munkatárs: Vitos Botond
Borítóterv: Keserű Mihály
Korrektor: Macskássy Zsuzsa
A nyomdai előkészítés Kardos Gábor, a sokszorosítás a Robinco Kft. munkája

Ez a Mű a Creative Commons Nevezd meg! – Ne add el! – Ne változtasd! 2.5 Magyarország Licenc feltételeinek megfelelően szabadon felhasználható

Tartalomjegyzék

Előhang 7

1. Zene, internet, közösségek

Tőfalvy Tamás: Zenei közösségek és online közösségi média 11

Vályi Gábor: Kötődések hálózata
Társas tanulás a lemeztúró színtéren 40

Barna Emília: Online és offline zenei színterek
Esettanulmány Liverpoolból 71

Gelegonya Edina: Ez nem az a tizenöt perc
Önreprezentáció a YouTube-on, illetve az ehhez kötődő népszerűség működési mechanizmusa és hálózati kontextusa 93

Kovács Balázs: Hang – zene – hálózat 107

„Az a különbség a blogger és az újságíró között, hogy az újságíró telefonál" *Kerekasztal-beszélgetés a zenei műfajok kritikai retorikájáról, az on- és offline zenei újságírás viszonyáról* 112

2. Színterek, történetek, életstílusok

Havadi Gergő: Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben
A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja az ötvenes és a hatvanas években 129

Patakfalvi Czirják Ágnes: Sounds of Cluj
A kolozsvári elektronikus zenei szcéna tíz éve 159

Vitos Botond: DemenCZia
Rituális bolondokháza a csehországi psytrance partikon 169

Ilg Barbara: Punk, rock, easy riders
Szubkulturális jelenségek egy helyi motoros közösségben 198

Bátorfy Attila: Freee: Egy szubkulturális sajtótermék és a magyarországi elektronikus zenei kultúra párhuzamos története 227

„A nemzeti rock nem zenei stílus, hanem tematika”
Beszélgetés a Dübörög a nemzeti rock *című dokumentumfilm rendezőjével és producerével, Kriza Borival és Wizner Balázzsal* 245

3. Populáris és extrém kultúrák, ideológiák

Gyulai Attila: Black Metal ist Krieg
A politika határai a black metalban 263

Pulay Gergő: A havasalföldi cigányok esete a világpiaccal 280

L. Varga Péter: A kultuszképzés alakzatai
Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában 293

Batta Barnabás: A pop védelmében
A kultúra előállításának és fogyasztásának új logikája 308

4. Média, fogyasztás, közösség

Bodó Balázs: Szükség törvényt bont
A kulturális feketepiacok igénybevételének okairól 325

Székely Levente: A médiafogyasztás (át)alakulása
az ezredfordulótól napjainkig 354

Szabad licencek és szabad zenei közösségek
Beszélgetés a szerzői jogok, a nyílt forráskód, a remix és a szabad zenei közösségek kapcsolatáról, valamint a digitális kor jogi kereteiről és lehetőségeiről 368

A kötetben közreműködő szerzők rövid életrajza. 384

A kötetben közreműködő szerzők kapcsolódó műveinek
válogatott bibliográfiája 392

Előhang

Az ezredfordulót követően csak pár év kellett ahhoz, hogy szinte minden megváltozzon, ami a zenéhez az addig megszokott módon kötődött. A korábban rongyosra hallgatott kazettagyűjtemények darabjaihoz ma már alig találni egy átlagos háztartásban megfelelő lejátszót, a néhány évvel ezelőtt felhalmozott, eredeti és másolt CD lemezek többnyire használatlanul hevernek a nyomdában készült vagy filccel sietősen megjelölt tokjaikban, a nagyobb lemezboltok helyén ruhabolt vagy egy újabb gyorsétterem nyílt. Pedig mindössze annyi történt, hogy megjelent egy olyan formátum, ami lehetővé tette a zene korlátlan másolását és gazdaságos tárolását. Ez a két tulajdonság elég volt ahhoz, hogy a zenehallgatók szinte automatikusan zenemegosztókká és -terjesztőkké váljanak az mp3 formátum elterjedésétől elválaszthatatlan szélessávú internet térhódításának is köszönhetően, és ezzel megváltozzon minden, amit addig például a szerzői jogokról, a felvételek minőségéről, a műfajokról és zenei közösségekről gondoltunk.

A közösségi média hat-hét évvel ezelőtt indult térhódítása még tovább szélesítette az online zenehallgatásban és -megosztásban érintett tömegek körét, és még több platformot, eszközt adott a zenehallgatók kezébe a diskurzív és disztribúciós hálózatokban való részvételhez és az események alakításához. Mindezen változások természetesen nem csak azokat érintik, akik a fejlett társadalmakban túlnyomórészt a tömörített formátumban tárolt és az interneten ingyen megosztott, terjesztett zenét fogyasztják, hanem áttételesen azokat a zenefogyasztókat, zenei kultúrákat és iparágakat is, amelyek egyelőre kimaradtak a digitális kor fősodrából – a közösségi média infrastruktúrájához való hozzáférés a zenei, kulturális központok és perifériák konstruálásának egyik új formáló tényezőjévé vált.

Ezeknek a tendenciáknak a leglátványosabb vonatkozásait sokan ünneplik és sokan kárhoztatják – a jelen kötetnek azonban nem célja bekapcsolódni ebbe a vitába. Célja az, hogy társadalomtudományos alapossággal, egyben közérthető módon, magyar nyelven elsőként írja le és elemezze az utóbbi években az újmédia térhódítása által meghatározott társadalmi közegben átalakuló, zenei preferenciák mentén szerveződő közösségek dinamikáját és működését, illetve a tágabb kontextust jelentő kulturális, mediális és zenei tendenciákat; hogy ezáltal reflektáljon az átalakuláshoz szorosabban kapcsolódó társadalmi változásokra és azokra a párhuzamos, kortárs zenei közösségi folyamatokra is, amelyek az átstrukturálódó médiatér legnépszerűbb kommunikációs csatornáitól távolabb zajlanak.

A kötet írásai azt kísérelik meg feltérképezni, hogyan alakulnak, formálódnak ma egyes zenei színterek, műfajok illetve zenei preferenciák mentén szerveződő kultúrák és közösségek, valamint az olyan fogalmak, mint a mainstream

avagy fősodor, underground, szubkultúra, pop, vagy éppen ideológia és politika. A felgyorsult médiafogyasztás, a kulturális tanulás szabályainak átalakulása, a mainstream/underground gyakorlatok újabb átfedései a zenei közösségekről szóló szakmai beszéd egyik legrégibb hagyománnyal bíró fogalma, a „szubkultúra" általános alkalmazhatóságát, érvényességét is megkérdőjelezik. A tanulmányok nagy része ezért a „poszt-szubkulturális" gyakorlatok és az újabb, alternatív közösségi modellek, színterek problémáit is feszegeti, és egyben a hagyományos szubkulturális alakzatok továbbélését is megkísérli feltárni, az eddig használt társadalomtudományos fogalomtár és módszertan felfrissítésének igényével egybekötve.

Mindezen főbb problémaköröket négy tematikus blokkba csoportosított – és pár kivételtől eltekintve a 2008 októberében Budapesten megrendezett Zenei hálózatok konferencián bemutatott – tizenhat tanulmánnyal és három szerkesztett kerekasztal-beszélgetéssel kívánja körüljárni a kötet, összefogva mindazokat a kérdéseket, témákat, megközelítéseket, melyek különösen relevánsak a napjainkban zajló folyamatok megértése szempontjából. A gyűjtemény a tanulmányok és beszélgetések mellett tartalmaz egy, a kötet közreműködőinek fontosabb kapcsolódó műveit egybegyűjtő bibliográfiát is.

Itt szeretnénk megköszönni egyben mindazt a rengeteg segítséget, amit a Zenei hálózatok konferencia szervezésének elkezdésétől egészen a kötet nyomdába adásáig kaptunk, többek között Hadas Miklósnak, a Budapesti Corvinus Egyetemen működő Társadalmi Nem- és Kultúrakutató Központ vezetőjének, S. Nagy Katalinnak, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem (BME) Szociológia és Kommunikáció Tanszékének akkori, valamint Hamp Gábornak, a tanszék jelenlegi vezetőjének, Szakadát Istvánnak, a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszékének Média Oktatási és Kutató Központja vezetőjének. Köszönettel tartozunk továbbá Vitos Botondnak a konferencia szervezésében, a konferencia honlapjának gondozásában és a kötet munkálatai során, valamint L. Varga Péternek a szöveggondozásban nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért. Külön köszönet illeti Keserű Mihályt, aki a konferencia és a könyvborító vizuális tervein, dizájnján dolgozott. Köszönjük továbbá kollégáinknak az értékes visszajelzéseket és biztató szavakat, valamint a kötet összes szerzőjének és közreműködőjének a sok-sok munkát és türelmet.

Budapest, 2010. szeptember 15.

A Szerkesztők

1. ZENE, INTERNET, KÖZÖSSÉGEK

Tófalvy Tamás

Zenei közösségek és online közösségi média

A szubkultúráktól a műfaji színterekig[1]

1. Bevezetés

„Kit érdekelnek még manapság a hagyományos zenekari honlapok? Mindenki a MySpace profilokat látogatja […] valószínűleg hamarosan fel is hagyunk ezzel az egésszel" – állt a 2007 augusztusi bejegyzés még fél évvel később is a legfrissebbként a Terror nevű amerikai hardcore zenekar honlapján.[2] És valóban: ha néhány hónap múlva visszatért valaki az oldalra, akkor kattintása nyomán pár másodpercen belül a MySpace-en találta magát. A honlapot bezárták, a domain egy darabig közvetlenül a Terror MySpace-oldalára[3] irányította át a látogatókat, majd végleg megszűnt, jól illusztrálva azt a hangsúlyeltolódást, melyben az extrém műfajok online zenefogyasztási és -disztribúciós folyamatai gazdasági és közösségi értelemben is egyre jobban a web 2.0-ás alkalmazások felé mozdultak el.[4]

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

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

[2] *http://www.terrorhc.com* (Hozzáférés 2009. március 14.)

[3] *http://www.myspace.com/terror* (Hozzáférés 2009. március 14.)

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

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

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

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

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

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

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

2. A szubkultúráktól a globális színterekig

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

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

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

2.1.1. A harmadik hullám szubkultúrakritikája

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

Ugyanakkor az sem figyelmen kívül hagyandó körülmény, hogy a legtöbb kifogás nem azért merült fel később a CCCS módszertanával kapcsolatban, mert „eredeti" terepein nem nyújtott megfelelő leírást, hanem főleg azért, mert időközben több olyan – újonnan kialakult vagy éppen előzőleg figyelmen kívül hagyott – közösségi szerveződés került a kultúrakutatás látóterébe, amelyek fogalmai és gyakorlatai már nem voltak értelmezhetőek a klasszikus paradigmában. Fogalmi és empirikus elégedetlenség is motiválta tehát azt a többek között „posztmodernnek" is nevezett, elsősorban Redhead, Thornton, majd Muggleton és Bennett[8] által képviselt „harmadik hullámot", amely elsősorban e zárt fogalmi háló szétbontását tekintette feladatának, részben olyan új fogalmak kidolgozásával, mint például a klubkultúra vagy a neo-törzs (lásd Bennett 2005, Kacsuk 2005).

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

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

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

2.1.2. További kritikák

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

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

3. Színterek: helyek, műfajok, internet

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

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

A színtér fogalmának propagálói szerint a terminus több szempontból alkalmasabbnak tűnik a zenei preferencia alapján szerveződő közösségek leírására és interpretációjára, mint például a szubkultúra terminus klasszikus vagy különböző „poszt" jelzőkkel ellátott változatai. Mindenekelőtt, ahogy arra Bennett (2004b) is rámutatott, a színtér egy szabadabb, kevesebb megkötéssel járó fogalom: nem feltételez szükségszerű kapcsolatokat például a zenei ízlés és osztályhelyzet, valamint a viselkedés és a zenei kifejezésmód között, és nem határozza meg, nem határolja le az egyes zenei közösségek szerveződési formáit. Továbbá: nemcsak az adott közösség előtérben lévő, „látható" tagjaira koncentrál, hanem figyelembe veszi a színtérhez kevésbé látványosan kötődők[10] szokásait is. Az ebből következően jóval dinamikusabb szemlélet a megelőzőeknél több helyen és sokoldalúbban alkalmazható, mivel nem egy bizonyos közösségi struktúra jellemzőire, hanem a szerveződés rugalmas viszonyrendszereire fókuszál; arra, hogy az adott zenei színtér tagjai – rajongók, DJ-k, zenekarok, szervezők, kiadók, kritikusok és így tovább – hogyan konstruálják és értelmezik újra és újra a hálózatot, melyben tevékenykednek.

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

---

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

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

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

3.1. Lokális, transzlokális és virtuális színterek

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

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

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

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

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

3.2. Műfaji színterek: lokális, globális, online

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

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

3.2.1. Virtuális vagy online színterek?

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

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

[12] Bradley (2006) ugyanezt a logikát alkalmazza például a fájlcserélő alkalmazásokra is.

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

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

> A Despised Icon deathcore vagy breecore? Amíg a kérdés futótűzszerűen terjedt üzenőfalakon, MySpace-üzeneteken, Messengeren és BlackBerryn, a NWOCDM (a kanadai death metal új hulláma) ötösfogat büszkén szabadjára eresztette harmadik nagylemezét, a *The Ills of Modern Man*t.[14]

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

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

[13] *http://www.rheingold.com/vc/book/intro.html.*

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

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

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

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

4. Műfaji színterek és online közösségi média

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

[16] *http://www.bprnr.com* (Hozzáférés 2009. március 14.)

4.1. Közösségek és hálózatok

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

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

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

[17] Mely fogalom számos párhuzamot mutat a Kahn–Harris (2007, 2008) által használt nemlátványosság fogalmával – főként a nagyközönség felőli „láthatatlanság" vonatkozásában.

– esetleges kompilációs szempontokat és pusztán felhalmozó felhasználót valószínűsít.

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

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

5. Deathcore: egy színtér változásai

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

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

5.1. Job For A Cowboy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2. Sikerek, változások, konfliktusok

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

A reputációs változás természetesen a műfaj kánonját és kánonképző mechanizmusait is átalakította: ahogy egyre több hallgató került kapcsolatba a zenekarral és így a deathcore műfajjal, az egyéni zenei preferenciák és műfaji tárgyalások[22] mentén egyre több zenekart kezdtek deathcore-nak nevezni, akár időben visszatekintve is felépítve, megalkotva az új hagyományt, és folyamatosan tágítva ezzel a műfaj határait.

---

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

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

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

5.3. A „MySpace deathcore band" felemelkedése és bukása

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

5.3.1. MySpace-bandák és „munkaetika": színtér és kritika

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

> *egy újabb szaros myspace bandát szerződtetnek.* (advocate)[23]

[23] Az idézetek a saját fordításaim – T. T.

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

Eat shit myspace band. (Therraunch)

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

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

Amire egy felhasználó később így válaszolt:

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3.2. Deathcore és zenei hiteltelenség: kánonok és műfajok

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

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

> *Deathcore? Megőrültél? Ennek a zenekarnak még csak érintőlegesen sincs köze ennek a műfajnak az esztétikájához és a többi ráaggatott hülyeséghez. Szereted őket vagy sem, a BDM nem egy szűkgatyás emo csapat akik Cannibal Corpse-ra cserélték a régi At The Gates-lemezeiket*[25] *hogy meglovagolják az éppen soron következő divathullámot. Csak*

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

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

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

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

---

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

Az igazi death metal a dalokról szól, nem csak a béna blastbeat-ekről, amiket béna breakdownok[26] *követnek…* (MetalBob)

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

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

5.3.3. MySpace és deathcore: Médium, műfaj, színtér

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

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

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

[27] A népszerűbb populáris zenei műfajok esetében ezzel szemben jellemzően inkább a „profi" játék az első számú elvárás.

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

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

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

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

5.4.1. „Címkézés-háborúk"

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

A black dahlia murder NEM DEATHCORE!!! ¬¬ death metal/melodeath kibaszott idióták!! (diegoxedge)

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

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

A másik felhasználó által létrehozott vagy valamihez hozzákapcsolt címkék eltávolítására természetesen sem a Last.fm-en, sem más közösségi alkalmazásban nincs mód: a jellemzően a felhasználók egy csoportja által félrecímkézettnek gondolt zenekarok vagy stílusok kapcsán kitörő „címkézés-háború" ezért nem mások címkéinek törléséről, hanem az adott zene megfelelőbbnek gondolt címkékkel való ellátásának, illetve azok népszerűsítésének küzdelméről szól. A promóció terepei pedig lehetnek az aktuális címkékhez jól vagy rosszul kapcsolódó előadók, műfajok fórumai, de akár egy másik közösségi alkalmazás is, ahol szintén a címkék mentén tájékozódhatnak a felhasználók. A dominánsnak szánt műfajért való lobbizás mellett a „címkézés-háború" persze teret ad a véres és aprólékos kánonvitáknak is. Így a műfaji besorolásokkal elégedetlen, felháborodott kommentek mellett leggyakrabban az egyes zenekarok egymáshoz viszonyított helyzetével, rangsorával[29] elégedetlen hozzászólásokkal találkozhatunk:

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

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

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

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

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

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

6. Online „fülkék", korlátozott anonimitás és változó autenticitás

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

6.1. Online „fülkék" és korlátozott anonimitás

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

[30] *http://www.last.fm/tag/real%20screamo.*

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

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

6.2. Az autenticitás változásai

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

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

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

[31] Lásd a Fox Interactive Media (2007) felmérését.

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

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

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

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

7. Konklúziók

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hivatkozások

Anderson, C. (2006) *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.

Becker, H. ([1963] 1997) The Culture of a Deviant Group: The Dance Musician. In K. Gelder és S. Thornton, szerk.: *The Subcultures Reader*. New York: Routledge, 55–65.

Bennett, A. (2004a) Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet. In A. Bennett és K. Kahn-Harris, szerk.: *After Subculture*. London: Palgrave Macmillan, 162–172.

Bennett, A. (2004b) Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3–4): 223–234.

Bennett, A. (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika*, 53: 127–143.

Bennett, A. és K. Kahn-Harris (2004) szerk. *After Subculture*. London: Palgrave Macmillan.

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

Bradley, D. A. (2006) Scenes of Transmission: Youth Culture, MP3 File Sharing, and Transferable Strategies of Cultural Practice. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 9(1). Elérhető: *http://journal.media-culture.org.au/060 3/05-bradley.php* (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)

Ebare, S. (2008) Digitális zene és szubkultúra: fájlcserélők és stíluscserélők. *Replika*, 65: 177–191.

Fox Interactive Media (2007) *Never Ending Friending: A Journey Into Social Networking*. Fox Interactive Media, Inc. Elérhető: *http://creative.myspace.com/groups/_ms/nef/images/40161_nef_onlinebook.pdf* (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)

Frith, S. (1998) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Greener, T. és R. Hollands (2008) Túl a szubkultúrán és poszt-szubkultúrán? A virtuális psytrance esete. *Replika*, 65: 193-216.

Gunn, J (1999) Gothic Music and the Inevitability of Genre. *Popular Music and Society*, 23(1): 31–51.

Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21–40.

Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.

Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika,* 53: 91–110.

Kahn-Harris, K. (2007) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.

Kahn-Harris, K. (2008) Nem-látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal színtéren. *Replika*, 65, 165–175.

Leadbeater, Ch. (2008) *We-think: The Power of Mass Creativity*. Profile Books.

Lee, S. S. és R. A. Peterson (2004) Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 187–204.

Martin, P. J. (2008) Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés. *Replika*, 65: 151–164.

O'Reilly, T. (2005) What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. Elérhető: *http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html* (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)

Peterson, R. A. és A. Bennett (2004) Introducing Music Scenes. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press, 1–16.

Rácz J. (1998) A '80-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In Rácz J. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Scientia Humana, 51–70.

Rheingold, H. (1993) *The Virtual Community*. Reading (MA): Addison-Wesley. Elérhető: *http://www.rheingold.com/vc/book/index.html* (Hozzáférés 2010. augusztus 31.)

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

Tófalvy T. (2008a) A kritikus közösség: A közösségi média és a hazai (irodalom)kritikai nyilvánosság viszonyáról. In Bárány T. és Rónai A., szerk. *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Pozsony: Kalligram & JAK, 169–178.

Tófalvy T. (2008b) Extrém zenei műfajok és online közösségi média: A szubkultúráktól a műfaji színterekig. *Replika*, 65: 135–149.

Tófalvy T. (2008c) Myspace-bandák és címkézés-háborúk: Az online közösségi alkalmazások és a deathcore színtér esete. *Replika*, 65: 217–233.

Willis, P. ([1977] 2000) *A skacok: Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra*. Budapest: Új Mandátum.

Vályi Gábor

Kötődések hálózata: Társas tanulás a lemeztúró színtéren[1]

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

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

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

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

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

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

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

1. Az informális közösségi együttlét hálózatai

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

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

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

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

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

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

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

A színtérrel kapcsolatos tanulási folyamatok társas beágyazottságára összpontosítva válik leírhatóvá, hogy milyen tekintetben több *benne lenni* a lemeztúrásban, mint csupán *jól értesültnek lenni*. Ebben a tanulmányban bemutatom, hogy a *színtérrel kapcsolatos érzületek (sensibilities)* – vagyis a zenéhez, valamint a megkülönböztető értékekhez és attitűdökhöz való sajátos érzelmi kötődés – az emberekhez és az információ medializált forrásaihoz láncoló kötelékek ismételt megerősítésével körvonalazódnak, egy olyan tanulási folyamat által, amely megerősíti a résztvevők kötődését a színtér társas világához. Emellett rámutatok arra, hogy pontosan az információs folyamok érzelmi kapcsolatokba történő beágyazottsága az, ami a közös értékeknek és attitűdöknek súlyt ad elsajátításuk során: a színtérrel kapcsolatos ízlések és ideálok, a társak véleményének tulajdonított fontosság, valamint a köztiszteletben álló mentorok és a személyesen nem ismert példaképek útmutatásának és ítéletének észlelt autoritása által nyerik el mélyen személyes jelentőségüket. Ahogy King Honey a DJ-zést „népművészetként" jellemzi – vagyis olyan mesterségként, amelyet informális csatornákon keresztül hagyományoznak tovább, nem pedig intézményesítettebb keretek között oktatnak –, egybecseng azzal, ahogy Stinchcombe a feladatok és a szakértelem munkahelyi elosztását a néphagyomány terjedésével hasonlítja össze (Stinchcombe 1959), de Finnegan azon megfigyelésével is, hogy a populáris zene előállításának módszereit elsősorban informális keretek között szokták elsajátítani (Finnegan 1989). Ennek ellenére a munkavégzés Stinchcombe által leírt szociális színtereit és Finnegan populáris zenei színtereit lényeges különbség választja el egymástól: míg az előbbi személyes kapcsolatokon alapul, az utóbbiban a személyes kapcsolatok mellett az információk és inspirációk medializált forrásai – lemezek, kották, zenei folyóiratok – is fontos szerepet játszanak a készségek kifejlesztésében. Valóban, King Honey rádióműsorokra és Usenet csoportokra vonatkozó kijelentései azt sugallják, hogy ő voltaképpen a DJ-zést csupán metaforikusan írja le népi hagyományként, nem pedig olyan kulturális képződményre utal, amelyet kizárólag élőszóban terjesztenek. Még ha igaz is, hogy a hetvenes években a breakek gyűjtésével kapcsolatos információk túlnyomó része szinte kizárólag a bronxi breakbeat DJ-k közötti személyes kapcsolathálókon keresztül terjedt (Allen 1999; Fricke és Ahearn 2002), King Honey beszámolója a színtér fejlődésének egy későbbi szakaszát írja le, amikor az ilyen formációk egy részét a szórványosan előforduló medializált források – rádióműsorok, válogatáslemezek – már elérhetővé tették a break DJ-zés és samplingelés kialakulásának kezdeti társas világán kívül is. Ezek a közvetített információk azonban az internethasználat széles körű elterjedése előtt csak szűkösen, átmenetileg, helyhez kötötten és

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

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

2. Személyes befolyások

Georges [Sulmers] *a legelső inspirációim között volt. Ő és Jeff Mao, aki „Chairman" Maoként is ismert. Kábé a legjobb barátok voltak. És én kimentem* [meglátogatni őket] *a keleti partra.* […] *'94-ben mentem oda, amikor ők már vagy tíz éve túrták a lemezeket. Na és lementünk Marylandbe egy lemezbörzére,*[5] *és én még sohasem voltam ilyen rendezvényen. Még mindig kezdő voltam, tudod, még mindig az alapoknál tartottam. Úgyhogy lementünk, és volt nálam úgy ezer dollár, tudod, amit elkölthettem. És akkor Georges és Jeff mindegyik asztalnál mellettem álltak, és konkrétan csak húzogatták ki egymás után a lemezeket. Néhánynál azt mondták: „Nem, nem, nem. Erre ő még nem áll készen…"* […] *Megtanítottak arra, hogy meg kell alapoznod a tudásod. Nem ugorhatsz bele csak úgy a 24 Carat Black-be*[6] *anélkül, hogy meglennének a kezdeteid James Brownnal. Nem lehet, tudod, beleugrani Frank Motley-be*[7] *anélkül, hogy először Ohio Playerst és hát Sly Stone-t*[8] *hallgatnál. Úgyhogy mindent megtaníttattak velem, az alapoktól… meg hogy mi az a funk meg a soul. És ezáltal* […] *kezdtem megérteni a jazzt, elkezdtem megérte-*

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

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

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

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

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

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

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

Becker szerint a „deviáns motivációkat" a „deviáns viselkedés" eredményezi, és nem fordítva: a motivációk a deviáns technikák folyamataiból és azokból a kategóriákból származtathatók, amelyek által a tevékenység örömtelinek tűnik egy olyan sajátos esztétika perspektívájából, amely bizonyos „önigazoló magyarázatba (vagy ideológiába)" ágyazódik be. A csoportspecifikus ízlés kialakulásnak e Becker által felismert folyamatjellege és társas beágyazottsága szolgál az ebben az alfejezetben kifejtendő gondolatmenet kiindulópontjául.
Becker nézeteivel az is egybecseng, hogy a fenti interjúrészletben a két tapasztalt lemeztúró nem csupán kijelöli a breakeket tartalmazó lemezeket, hanem tájékoztatják is a kezdőt a zenei szövegek sajátos szisztematikus sorrendjéről, amely a színtéren a zene esztétikai értékelésének egyik fontos aspektusának számít. Az a normatív mód, ahogyan Justin Torres a mentoraitól kapott zenei tudásanyag elsajátításának megfelelő módját meghatározta – „meg kell alapoznod a tudásod" –, szintén alátámasztja azt a beckeri gondolatmenetet, amely szerint a zene élvezetének megtanulása olyan csoportfüggő morális ideálokkal kapcsolódik össze, amelyek az egyén tetteit átfogóbb fogalmi rendszerbe helyezik. Nekem azonban úgy tűnik, hogy Becker interpretációját követve szem elől veszítenénk azt a lényeges mozzanatot, hogy Torres lemeztúrásban való elmélyüléssel kapcsolatos lelkesedése és izgalma, valamint a közös értékekhez való kötődése részben az őt Georges Sulmershez és „Chairman" Maóhoz fűző személyes, érzelmi kapcsolatnak tulajdonítható.

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

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

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

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

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

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

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

2.1. Hosszú távú kötelékek: mentorok és társak

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

lett Sulmers a *Raw Shack* nevű nagy hatású, független hip hop lemezkiadó[10] igazgatásával foglalkozott, „Chairman" Mao pedig akkoriban már elismert DJ-ként írta és szerkesztette az *ego trip* nevű kicsi, ám annál befolyásosabb hip hop magazint.[11] Emellett talán azt is lényeges megemlíteni, hogy ha Sulmers és Mao nem lettek volna jó társaság, akkor valószínűleg Torres is kevésbé lelkesedett volna a lemeztúrás iránt.

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

> *Ott voltak a barátok… például Espo barátom, aki… hm… szóval eredetileg ő állított rá Gil Scott-Heronra. Mikor először játszotta nekem a The Revolution Will Not Be Televised-ot,[12] hát az olyan volt, mintha egy atombomba robbant volna a fejemben.* […] *Volt néhány* […] *Parliament-lemezem, amiket még akkor vettem, amikor elkezdtem a DJ-zést, tudod, és hmm… szóval ő azt mondta, hogy ennél jóval mélyebben bele kell ásnod magad, és ráállított a Funkadelicre, és hát, hmm… ő mindig azt mondta… szóval valamilyen szinten ő indított el… vagyis belém plántált bizonyos… bizonyos értékeket. Szóval belém plántálta a lemeztúró mentalitás értékeit.*
>
> Mi a lemeztúró mentalitás?
>
> *A lemeztúró mentalitás? Hát a többet! Többet! … Olcsóbban!* (nevet…) *A lemeztúró mentalitás a következő: megpróbálok még többet megtudni erről meg arról, amennyit csak lehet… és hogy a mocsokból kell kivakarni* [a lemezeket] *Tudod, miről beszélek.* […] *Megnézed egy lemez hátoldalát, és a lemez mondjuk nagyon funky, és látod, hogy ezen Idris Muhammad dobolt, és akkor, hmm… elkezded keresni az olyan anyagokat, amelyeken ő szerepel. Vagy mondjuk találsz egy* [lemez]*kiadót, ami nagyon jó. Mint mondjuk…* […] *a CTI kiadó… azaz az igazán egyértelmű, egyszerűen felismerhető, könnyen beszerezhető lemezek kiadói… Tudod, na, azok. És akkor, hm… akkor elkezdesz nagyon odafigyelni mindenre, mindenre, mindenre. Szóval valahogy így. És nekem… nekem ezt*

[10] Lásd Soulman (2000).

[11] Lásd Wang (2008).

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

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

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

2.2. Alkalmi ismeretségek: távoli példaképek

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

A következő történet részletesen illusztrál egy ilyen, nagy hatású találkozást: [DJ Apt One:] 19 évesen együtt DJ-ztem Peanut Butter Wolffal[13] egy buliban. Lejátszottam a műsort, hazamentem és kidőltem, aztán reggel tízkor egyszer csak felhív valami ilyesmivel: „Na mi lesz már, gyerünk lemezeket túrni!" Kölcsönvettem a barátnőm kocsiját, és elmentem érte… 19 éves vagyok és Peanut Butter Wolffal indulok túrni: hát ez hihetetlen! Amikor elkezdtük túrni a lemezeket, azt mondtam neki: „Te már akkor is ezzel foglalkoztál, amikor én még a homokozóban rohangáltam. Adj ide minden olyan lemezt, amiről azt gondolod, hogy beteg [értsd: jó], még akkor is, ha baromira nyilvánvalónak, ismertnek tartod."

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

Ettől az élménytől totál eldobtam az agyam. Az egész tiszta agymenés volt, hiszen még annyira fiatal voltam. Lefújt egy megbeszélést Madlibbel[14] és Melvin Van

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

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

> Peeblesszel[15] New Yorkban, mert nem akart leállni a lemeztúrással. Melvin Van Peebles tiszta ideg volt, mert valaki a Stone's Throw-tól[16] felhasznált egy hangmintát a *Sweet Sweetback's Badasssss Song*ról, és perrel fenyegetőzött. Mi meg csak túrtunk, és PB Wolf csak annyit mondott, „Tudod mit? Le van szarva!", és csak túrta tovább a lemezeket. (DJ Sorce-1 2008)

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

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

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

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

[16] Madlib és Peanut Butter Wolf lemezkiadója.

2.3. Kölcsönös szívességek és elköteleződés

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. A medializált kommunikáció hálózatai

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

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

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

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

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

3.1. Belépési pontok: a tömegmédia által közvetített befolyások

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

> *Elég furcsa, hogy egy csomó más emberhez képest én erre egyedül jöttem rá. Egyszerűen csak összeraktam az egészet anélkül, hogy lett volna egy igazi mentorom… vagy bárki, aki megmondta volna a frankót. Például senki nem mutatta meg, hogy hogyan duplázzák*[19] *a breakbeateket. Tudod, én erre az egészre egyedül jöttem rá. És ugyanez történt a…*

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

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

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

Valójában John Peel azok között volt, akik a legnagyobb hatással voltak a hip… rap-re, Nagy Britanniában legalábbis, mivel a [BBC] *Radio 1-en az egész ország őt hallgatta, és ő bármit lejátszott, legalábbis bármit, amiről azt gondolta, hogy jó, és ebbe beletartoztak az Ultramagnetic*[MC]s *és Juice* [Crew][20] *maxik*[21] *is a megjelenésük idején, kábé 1987–88-ban. Szóval John Peel-t hallgatva… óriási hatással volt rád. Nála hallottam a különleges zenéket. Általában amikor egy híresség meghal, én nem… én nem érzem úgy, hogy… nem kezdenék sírni, vagy, tudod, nem igazán borulnék ki, de amikor John Peel meghalt, én sírtam, talán sírtam. Mert pont olyan volt, mint amikor egy legjobb barátod meghal. Mert, tudod, minden este hallgatod az arcot hosszú éveken át, John Peeltől a legjobb lemezek* [érthetetlen] *hallod már a kiadás hetén. És így hallasz a dolgokról egy félreeső helyen. Nekünk nem volt helyi hip hop rádióműsorunk vagy bármi ilyesmi. Csak az országos volt… már ha befogtad az országost. Úgyhogy John Peel nagy hatással volt rám, már ami a zenék felfedezését illeti.* (George Mahood, Manchester, 2007)

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> *Amitől aztán a legjobban eldobtam az agyam, az egy Zulu Nation*[23] *évfordulós buli volt. Azt hiszem, a Fat Beatsben voltam,* [vagy] *valamelyik manhattani* [lemez]*boltban, és észrevettem egy szórólapot, és hát ott volt rajta a Zulu-évforduló. És kiderült, hogy a buli pont aznap van. Úgyhogy felpattantam a vonatra, és felcsorogtam Harlemig. Ez valami kosárlabdapályán volt, egy épület harmadik emeletén. Az ajtóban Afrika Islam*[24] *szedte a belépődíjat* […] *Az agyam ledobta a gépszíjat. A padlón a világ legjobb b-boy-ai* [break táncosai] *pörögtek, Bambaataa meg a Cold Crush* [Brothers][25] *pedig egy totálkáros hangcuccról küldték a zenét. Ott volt náluk az egész Ultimate Breaks & Beats válogatáslemez-sorozat,*[26] *csupa bontatlan példány, amiről ott húzták le a csomagoló fóliát, és passzolták tovább* [Grandmaster] *Caz-nek,*[27] *aki duplázta a breakeket, és osztotta az észt az arcoknak a mikrofonon.* (George Mahood, Manchester, 2007)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> *Richie Rich mondott valamit, vagy Norman Jay*[31] *mondott valamit. Mindegyikük kapott egy kisebb rovatot…* […] *Ja, a* Soul Underground*, az nagyon ott volt.* […] *Mert hát időnként breaklistákat is közzétettek. Úgyhogy ezek olyanok voltak, hogy:* (nagyon izgatott hanglejtéssel:) *„Áááá". És volt egy baromi fontos* Face*-szám is* […], *amitől tényleg eldobtuk az agyunkat, mert a* Face *egy divatlap volt, egy kultúrmagazin, de lehoztak egy kiemelt cikket a Downstairs Recordsról meg a breakekről.* […] *Hihetetlen. Szóval az nekünk egy nagyon, nagyon fontos cikk volt, mert mindenki ilyen szinten odavolt, hogy: „Áááá".* (Huw, London, 2007)

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

3.3. A médiafogyasztási gyakorlatok szerepe a színtérhez tartozás érzésének megteremtésében

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

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

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

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

hogy ezek a listák, cikkek és mixkazetták olyan féltve őrzött kincsekké váltak, amelyeket a tulajdonosaik hosszú időn át tanulmányoztak, megőriztek, és ismételten elő-elővettek.

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

> *Mindannyian hallottuk a Jazzy Jay kazikat és a*[z Afrika] *Bambaataa kazikat és a* Death Mix*et*[32] *és a hasonló cuccokat,* [Tim] *Westwood műsorában, vagy mindenféle kalózműsorokban.* […] *És néhány régi Zulu* [Nation] *kazit is. Ráakadni az ezekből hallott breakekre… hát olyan volt, mint* [rátalálni] *a Szent Grál*[ra]. *Ráakadni a* [The] *Commodores-féle Assembly Line-ra, ami nekünk jó néhány évig olyan volt, hogy:* (izgatott hanglejtéssel) *„Mi volt ez… Mi ez a break? Ez… Áááá". Mert mi ezeket nem… Az egyetlenek, akik ezt játszották, a New York-i nagymenők voltak. Ezt a tudást akkor még nem ruházták át ránk.* (Huw, London, 2007)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. A tanulás átalakulása

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

Úgy érted a személyes fejlődés tekintetében?

Aha, de teljesen kiöli a dologból a kreativitást is. Mert én úgy hiszem, hogy lemezeket venni egyfajta művészet egy csomó szempontból. Bizonyos tekintetben azáltal definiálod magadat, hogy mit választasz ki, mit veszel meg, és mit csinálsz vele. És ha csak úgy, készre csomagolva veszed le a polcról, ahogy egy csomóan teszik mostanában, ilyen egyszerű fórumozással és eBayezéssel[34] […] *Ez egyszerűen tönkreteszi… nekem… jórészt azt, ami az egész gyakorlat lényege.* […] *A tudás megszerzésének, a felfedezésnek, a dolgok megismerésének, és még jobb megismerésének alapvetően része volt az, hogy interakcióba kellett lépjél másokkal, olyan helyzetbe kellett kerüljél, aktívnak kellett legyél, ki kell mozdulj, bulikon kellett lógjál vagy boltokban* […], *vagy valakinek a házában: megvárni, amíg kimegy a slozira, kimegy pisilni, és akkor gyorsan megnézni a lemezeit. Ilyesféle dolgok.* [A lemeztúrás] *valaha ilyen egyéni kezdeményezésekre építő, aktív dolog volt, és most totálisan passzív.* (George Mahood, Manchester, 2007)

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

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

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

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

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

Az internet megjelenése – ahogy azt Mahood beszámolója is jelzi – véget vetett a lemeztúrók által keresett lemezekre, a színtéren zajló eseményekre, a gyűjtéssel kapcsolatos ideálokra és játékszabályokra vonatkozó információk szűkösségének, ami nem csak felgyorsította és megkönnyítette a lemeztúráshoz kapcsolódó tudások és képességek elsajátításának folyamatát, de csökkentette a személyes interakciók szükségességét és jelentőségét is. Ma már – legalábbis elviekben – valóban lehetséges „néhány hónap alatt" olyan lemezgyűjteményt és breakekre vonatkozó tudást összegyűjteni, amihez az 1980-as években még évekre volt szükség. E tanulmány írásakor a mixekben vagy hip hop számok zenei alapjaiban hallható eredeti felvételeket gyakran a megjelenésük utáni hetekben azonosítják a lemeztúráshoz kapcsolódó fórumokban[35] résztvevők, a régebbi hangminták forrásai pedig hamar fellelhetők olyan közösségi kollaborációra építő online adatbázisokban, mint a *The Breaks* vagy a *Who Sampled*.[36] A *Wax Poetics* mellett számtalan lemeztúrók által fenntartott blog közöl részletes cikkeket a témában. A lemezgyűjtéshez nélkülözhetetlen diszkográfiai adatok egyszerű netes keresések segítségével elérhetővé váltak, melyek eredményei gyakran vezetnek a *Discogs-ra*,[37] egy közösségileg fenntartott diszkográfiai adatbázisra és zenei piactérre. A lemeztúrók által keresett felvételek beszerzése is egyszerűbbé vált az 1990-es évek közepe óta megjelent utánnyomásokon, válogatásalbumokon, illetve az interneten árusító lemezboltokban. A hivatalos újrakiadásra váró, gyakran elérhetetlenül drága lemezeket, évtizedekkel ezelőtt rögzített archív rádióműsorokat és mixkazettákat gyűjtők digitalizálják és közzéteszik fájlcserélő szolgáltatásokon, zeneblogokon[38] és a

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

[36] *http://the-breaks.com/*, *http://www.whosampled.com/* (Hozzáférés 2010. május 7.)

[37] *http://www.discogs.com* (Hozzáférés 2010. május 7.)

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

Youtube-hoz[39] hasonló videomegosztó oldalakon. Ahogy Semantik blogbejegyzése is jelzi: a régi magazinok és lemezek eredeti kiadásainak beszerzése sem igényel feltétlenül évekig tartó, gyakran reménytelen kutatást bolhapiacokon, lemezbörzéken és használt lemezekkel foglalkozó üzletekben. Még a lehetetlenül drága darabok is fel-felbukkannak az olyan oldalakon, mint az *eBay*, vagy a több ezer lemezbolt raktárkészletét kereshetővé tevő *GEMM* portálon.[40]

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

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

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

[39] *http://www.youtube.com* (Hozzáférés 2010. május 7.)

[40] *http://www.ebay.com*, *http://www.gemm.com* (Hozzáférés 2010. május 7.)

És ha a neten találod meg a zenét, az okés. Nekem ez a túrás mai verziója, tudod? Mert még mindig tudnod kell, hogy kik is azok az előadók. És ha a Soulseeken[41] *lógsz, vagy valami ilyen szaron, a dolgok ezreit látod odakint, és fogalmad sincs, hogy azok mik, és még mindig rá kell jöjj, hogy mik azok, kutakodnod kell utánuk. És ez fasza. Az internet garantálja, hogy egy csomóval több szeméten kelljen áttúrnod magadat. Végtelen mennyiségű a szemét, úgyhogy ez sokkal több melót is jelent.* (King Honey, Philadelphia, 2005)

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

Fordította Vitos Botond

Hivatkozások

Allen, J. (1999) Backspinning Signifying. In *to.the.quick*, 2. Elérhető: *http://to-the-quick.binghamton.edu/issue%202/sampling.html* (Hozzáférés 2007. február 27.)

Anderson, B. (1983) *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

Becker, H. S. ([1963] 1991) *Outsiders*. New York: The Free Press.

Bourdieu, P. ([1979] 2002) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1990) *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. ([1993] 2007) *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Butler, J. (1993) *Bodies that Matter: on the Discoursive Limits of Sex*. London: Routledge.

Butler, J. (1999) Performativity's Social Magic. In R. Schusterman, szerk. *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 113–128.

Castells, M. (1996) *The Rise of the Network Society*. London: Blackwell.

Chang, J. (2005) *Can't stop, won't stop: A history of the hip hop generation*. New York: St. Martin's Press.

Clarke, J. ([1975] 2002) Style. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 175–191.

[41] Peer-2-peer fájlcserélő szolgáltatás, *http://www.slsknet.org/* (Hozzáférés 2010. május 7.)

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

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

Diszkográfia

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

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

Barna Emília

Online és offline zenei színterek: Esettanulmány Liverpoolból

1. Bevezetés

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

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

2. Zenei színterek és az internet: áttekintés

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

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

2.1. Online etnográfiák és a színtér fogalma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Az online kutatások módszertana

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

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

---

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

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

3. Alkalmazott módszerek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Az esettanulmány: Elle s'appelle

4.1. Zenekari adatlap

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Önprezentáció

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

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

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

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

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

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

4.3. Interakció

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

[12] BBC Radio1, 2007. december 3.

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

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

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

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

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

„Íme egy új weblog-bejegyzés:

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

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

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

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

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

4.4. A tér és az online kontextus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A 7. ábra olyan kapcsolatháló-térképet mutat, amely az Elle s'appelle „top" barátain és a blogon belül található linkeken alapul. Az adatlapok, illetve weboldalak közötti kapcsolatok irányát (egy- vagy kétirányú) a térképen nyilak

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

A második térkép (8. ábra) a csomópontok földrajzi elhelyezkedését mutatja; a zenekarok esetében ez az adatlapon a „névjegykártya" szekcióban feltüntetett helyszín.[15] Liverpool városa egyértelműen dominál; London a rádiócsatornák és a lemezkiadó révén szerepel; a harmadik domináns helyszín Manchester, amely földrajzi értelemben Liverpoolhoz közeli. Ez arra utal, hogy pályafutásának e szakaszában a zenekar által online megjelenített kapcsolatok főként földrajzi értelemben véve lokális jellegűek; más szóval bizonyos mértékű korrelációt találunk az online és offline távolságok (és közelségek – proximitások) között.

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

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

4.5. Az idő és az online kontextus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Konklúziók

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

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

Hivatkozások

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lee, S. S. és R. A. Peterson (2004) Internet-based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 187–204.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

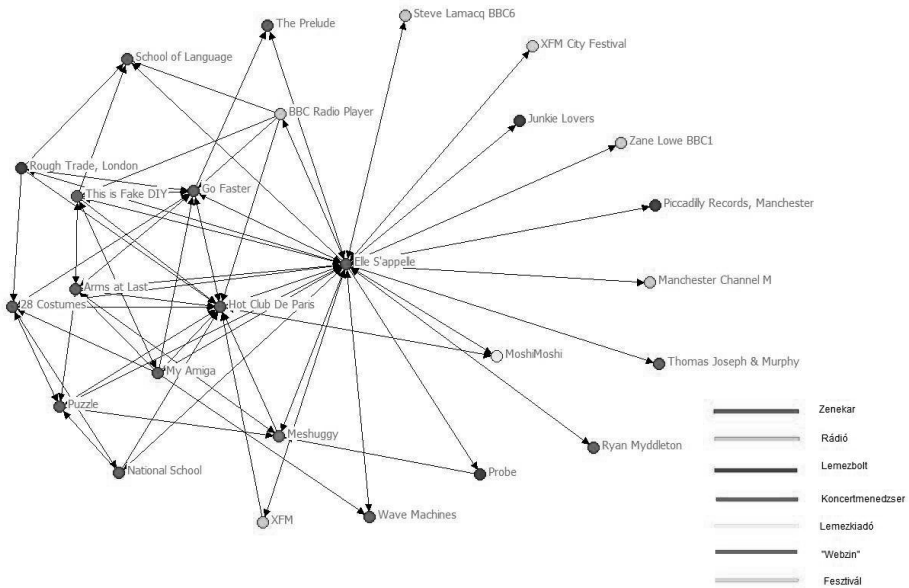
Wellman, B. (1999) *Networks in the Global Village*. Boulder: Westview Press.

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

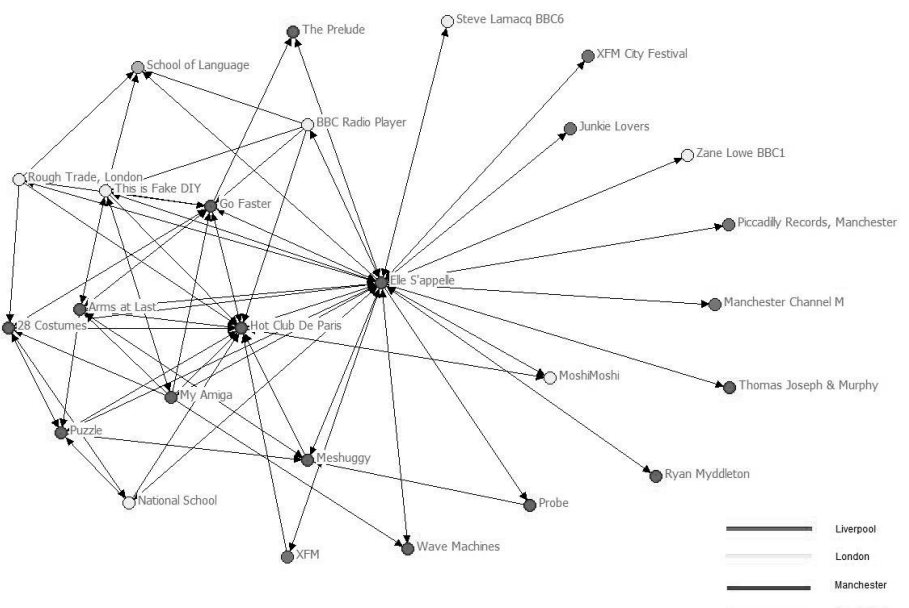
Hivatkozott weboldalak

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

Függelék



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



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

Gelegonya Edina

Ez nem az a tizenöt perc

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

„Goodbye, Andy!"
(Lou Reed)[1]

1. Bevezetés

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

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

2. Flusser 2.0

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Warhol 1.0

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. A hálózaton innen és túl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Re: Manovich

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Bolyongás a rizómában

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

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

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

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

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

7. Konklúzió

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

Hivatkozások

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

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

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

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

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

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

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

Kovács Balázs

Hang – zene – hálózat

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

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

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

1. Az interakció és participáció színeváltozása a digitális hanghálózatokban

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

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

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

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

2. Online hangközösségek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Alkalmazások

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

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

Hivatkozások

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

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

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

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

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

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

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

Ajánlott linkek

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

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

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

Zenei műfajok, hagyományok kritikai hagyományai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Online és offline zenekritika, profi és amatőr zenei újságírás

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

R.A.: Szerintem lehet dühből is.

I.B.: Néha poén egyébként. Sőt…

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

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

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

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

G.A.: Szerencsére. *(nevet)*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ízlésformálás, mainstream és underground

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

R.A.: Napi öt-hat.

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

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

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

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

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

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

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

2. SZÍNTEREK, TÖRTÉNETEK, ÉLETSTÍLUSOK

Havadi Gergő

Doktrinerizmus, privilégiumok és szankciók a zenei életben

A magyar jazz politikai és társadalmi konstellációja az ötvenes és a hatvanas években[1]

1. Bevezetés

A jazz[2] egyik specifikus jellemzőjének tűnhet az, hogy nincsen direkt politikai jelentésértéke.[3] A jazz ugyanis nem váltott ki forradalmat,[4] a jazz világában nem találhatunk nyilvánvaló politikai ellenállást, hiszen sokkal inkább a rock-zenében fejeztek ki egyértelmű politikai üzenetet, például a fennálló rendszer elleni tiltakozás formájában.[5] Gyakran mondják a jazz-zenészek is magukról, hogy semmi többet nem tesznek, mint egyszerűen csak játszanak. De ez ter-

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

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

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

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

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

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

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

2. Jazzben utazó nagykövetek

Dwight D. Eisenhower elnöksége (1953–1961) alatt, 1956-tól, Dizzy Gillespie[8] és big bandje közel-keleti turnéjával kezdve módszeresen külföldre[9] vezényeltek, kultúrháborús misszióba küldtek számos amerikai jazz-zenekart, hogy ily módon népszerűsítsék az amerikai életmódot, amivel pozitívabb fényben tüntethették fel szabadként aposztrofált országukat, ellensúlyozva a széles körben kritizált faji megkülönböztetést. A „jazz nagykövetei program" egészen 1978-ig folytatódott. Az Egyesült Államokat olyan nevekkel propagálták, mint Dizzy

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

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

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

[9] Távol-Keletre és Délkelet-Ázsiába, Szovjetunióba, Kelet-Európába, Dél-Amerikába és Afrikába.

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

Az USA Külügyminisztériuma a jazz népszerűsítésére rádióállomásokat hozott létre, amelyek adásai foghatók voltak a világ szocialista felében is. Természetesen ezeken nem csak jazzt sugároztak. A katonai rádiók (mint az AFN[14] vagy a BBC) spontán és váratlan sikere már a második világháború alatt bebizonyította, mennyire fontos a szerepük a propagandában. Az ötvenes évektől az amerikai kormányok az emigráns kelet-európai szervezeteket technikával és kulturális anyagokkal, főként lemezekkel látták el, különösen a rádióállomásokat. Kiemelten támogatták az Amerika Hangja (Voice of America) műsorait, a Szabad Európa Rádiót (SZER) és a Szabadság Rádiót (Liberty Radio), hogy elérhessék egész Kelet-Európát az adásaikkal. Willis Conover, az Amerika Hangja adásainak műsorvezetője különösen nagy hatással volt a

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Előzmények: a magyar jazz rövid története 1950-ig

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

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

mellékjük, de gyorsan elterjedt a jazz is – a húszas évek technikai találmányainak, a rádiónak és a gramofonnak köszönhetően. Azonban a negyvenes évek végéig, az ötvenes évek elejéig nem létezett önálló műfajként, stílusában eklektikus és bizonyos fokig epigon, azaz az amerikai szerzemények professzionális adaptálásával jellemezhető; a zenekarok – magyarosított szövegekkel – sokszor egy az egyben átvették az amerikai jazzfelvételeket. Keveredett benne az akkori modern tánczene (foxtrott, onestep, charleston, tangó és swing) és a szalonzene. A jazzes tánczene *(jazz-like)* különösen népszerű előadásmódja lett a dizőz[16] és az őt kísérő, olykor a húsz főt is meghaladó zenekar (big band).

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

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

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

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

[17] „A nácik szemében a jazznek sok »bűne« volt: amerikai zene, néger zene, zsidó zene – mivelhogy a fehérek között sok volt a zsidó származású muzsikus." (Gonda 2004: 440.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Az ötvenes évek elnyomása

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

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

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

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

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

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

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

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

[29] A felsorolás nem teljes.

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

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

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

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

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

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

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

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

> – Végül is ugyanúgy működött a Rádió is évtizedeken keresztül, a hatvanas évek végétől kezdve egész a rendszerváltásig a Magyar Rádió szponzorált különböző jazzfesztiválokat, koncerteket, azért, hogy fölvegye, és ezért fölkarolt különböző zenészeket. Sokan ezért azt hitték, hogy a Kiss Imre – aki ennek az első számú embere volt, valami jótét lélek, miközben neki ez volt a pártfeladata. Tehát például az volt a feladata, hogy megrendezze az eseményeket – vagy ezt lehet, hogy már ő találta ki. Őt csak az érdekelte, hogy felvétel legyen, de hogy van-e ott közönség, az nem érdekelte. Tehát ők kifizettek egy bizonyos összeget, fölvették a felvételt, és semmilyen propagandát nem csináltak annak az eseménynek. Na most a felvételek egy jelentős része aztán szőrén-szálán eltűnt. A mai napig sincsenek meg. Tehát nincsenek benne a Rádió archívumában. A Kiss Imre tulajdonképpen egy kiskirály volt, aki a szemétdombján uralkodott, és legalább annyira akadályozta a dolgokat, mint amennyire előmozdította. Tehát ez egy ilyen stratégia volt. Ez az Aczél-korszaknak a tipikus, ennek a bizonyos „támogató" politikájának eredménye. Ez volt a támogatott dolog, tehát hogy úgy támogassuk, hogy lehetőleg tönkremenjen magától, ne mi tegyük tönkre. Szóval támogatjuk, de úgy, hogy az azért ne legyen alkalmas arra, hogy életképes maradjon.
>
> – Mennyire volt ekkor még tiltott kategória a jazz?
>
> – Szerintem nem volt tiltott, csak a sötét ötvenes években. Nem kellett tiltani ugyanis, ahol megfordult a jazz, ott saját magát betiltatta, lásd korábban a vendégek, az üzletvezetők ehhez való viszonyát.[34] Tehát nem volt egy tömegműfaj, és tömegrendezvényeket nem csináltak, nem véletlen, ugye? Az első jazzfesztivál Magyarországon, az 1965-ben volt, az Operettszínházban, ahova akkor befért közel ötszáz ember. (Interjú Szigeti Péterrel)

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

[34] Szigeti Péter a beszélgetés során korábban kifejtette, hogy a vendéglátásban azért nem kedvelték a jazzmuzsikát, mivel csak egy szűk és alacsony fogyasztású közönséget vonzott, és ezért a jazz-zenészektől elvárták, hogy „örökzöldeket és esztrád vagy szalonzenét játszanak". 1960-tól a hetvenes évek közepéig Szigeti maga is a vendéglátásban dolgozott, mégpedig kiemelt első osztályú vagy osztályon felüli helyeken (Interjú Szigeti Péterrel).

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

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

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

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

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

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

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

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

A hottolás tilos volt, tehát azt nézte, hogy improvizálnak-e. Azt nem volt szabad. És, ugye, megvoltak azok a béketáborbeli slágerek, amiket elvártak. Ugye, a repertoárt nem minden ilyen ellenőr ismerte, aki utána jelentést írt. Ezért általában megkérdezte a zenészektől, hogy mi az, amit játszanak. A zenészek pedig elviccelődtek vele, azt mondták neki, hogy „Csak vidáman!" a címe. Erre az ellenőr visszakérdezett, hogy – „Ki írta? Nem amerikai?" – „Nem! Én írtam!" T. Mihály[38] ebből egész sportot csinált! Az összes amerikai sláger megjelent lemezen, ilyen álcímeken, és ő még pénzt is szedett érte, mert a szerzői jogdíj őt illette, mivel ráírta, hogy „T. Mihály szerzeménye". És közben meg eredetileg amerikai volt! (Interjú Csányi Attilával)

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

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

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

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

[38] Anonimizálás az interjúalanytól.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Ellenőrzésem során két héttel ezelőtt jártam a Bécsi kapu eszpresszóban, ahol a Kenedi–Wegner duó [sic!] játszik. Ott hallottam én is Arany János gyönyörű balladáját egészen furcsa szöveggel énekelni, a legvadabb szinkópás, rángatózó, őrjöngő amerikai muzsika mellett. Olyan ízléstelen és elviselhetetlen volt, hogy nem is vártam meg, ahogy az iroda intézkedik, hanem behívattam Kenedi Babit[43] és partnerét és megvitattam velük – azt hiszem, hogy számukra hosszú ideig emlékezetesen – műsorpolitikájukat. Itt is állandóan németül és franciául énekeltek: kétszer ellenőriztem egymás után. Behívattam őket és az illető üzem vezetőjét.

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

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

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

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

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

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

> Szőnyi: […] A belker [Belkereskedelmi Minisztérium] szervei állandóan azzal érvelnek, hogy a Pipacs [mulató] fontos politikai és gazdasági érdek. Én nem értek egyet ezzel a felfogással. Megváltoztatására a kategorizálásnál törekszünk. Szeretnénk, ha zongoristája két foglalkozása közül a másikat választaná. Tudniillik nappal orvos, éjjel pedig angolul és franciául dzsesszel ebben a mulatóban.
>
> Elnök: Nem mindig.
>
> Szőnyi: Amikor Pongrácz elvtárs bemegy, akkor hallomásom szerint 8 percig gondolkozik, honnan lehetne egy olyan számot elővenni, amely szalonképes. Ha a VB helyesnek tartja, javasolok a Pipaccsal kapcsolatban egy kiegészítő határozatot, amely a Pipacsra és a hasonló mulatókra kimondja, hogy a VB nem ért egyet az ilyen jellegű mulatók fenntartásával, és ez nem műsorpolitikai kérdés. Az iroda [BUMI] általában teljesíteni szokta a belker szerveknek és az egyes vendéglátóipari egységek vezetőinek azokat az igényeit, hogy kik szerepeljenek. Nagyon kevéssé vitatkozik ezekkel az igényekkel. (BFL XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1953. október 22.)

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

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

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

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

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

5. A hatvanas évek: a jazz legalizálása, intézményesülése

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Annak ellenére, hogy a jazz 1965-ben, a volt szocialista országok közül elsőként Magyarországon intézményesült a zeneoktatásban, és egyre több megjelenési lehetőséget kapott a sajtóban, a zeneelméleti könyvekben, a lemezkiadásban, a rádióban és a fesztiválokon, mégsem vált széles körben elterjedt, kulturális értelemben meghatározó zenei irányzattá. A rock and roll, majd a beat térhódításával ugyanis elvesztette közönségét, és egyre inkább a magaskultúra, a komolyzene felé törekedett.[53] Mindezek fő okaként – az eddig feltárt történelmi értékkel bíró dokumentumok és más források (például az általam készített interjúk) szerint – a dogmatikus hivatalos kultúra elnyomása, a kapuőri pozíciókba helyezett káderek[54] provinciális gondolkodásmódja, illetve a modern jazzt értő közönség hiánya említhető meg. Szintén a jazz súlytalanságára lehet következtetni a szaklapok hiányából és megjelenésük időszakosságából.[55]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

6. Összegzés

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hivatkozások

Adorno, T. W. (1962) *Introduction to the Sociology of Music.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bakan, J. (2009) Jazz and the „Popular Front": „Swing" Musicians and the Left-Wing Movement of the 1930s–1940s. *Jazz Perspectives*, 3(1): 35–56.

Balázs M. (1994) Az Ifipark. *Budapesti Negyed*, 2(1): 137–150.

Broecking, C. (1995) *Der Marsalis-Faktor: Gespräche über afroamerikanische Kultur in den neunziger Jahren.* Waakirchen – Schaftlach: Oreos.

Budai E. szerk. (2006) *Széttört álmok: A Syrius együttes története.* Üröm: Stean Hungária.

Csatári B. (2007) A KISZ könnyűzenei politikája. *Múltunk*, 52(3): 67–103.

Felkai G. (1999) Jürgen Habermas és Keith Jarrett: Az összehasonlító kulturális elemzés egy esete. *Szociológiai Figyelő*, 11(1–2): 24–39.

Finkelstein, S. (1961) A jazz. *Valóság*, 4(1): 42–51.

Germuska P. (2008) A magyar fogyasztói szocializmus zászlóshajói: Hadiipari vállalatok civil termelése, 1953–1963. *Korall*, 9(33): 62–80.

Gonda J. (1963–1964) A jazz. *Muzsika*, 6(1): 14–21; 7(1): 27–32.

Gonda J. (1965) *Jazz: Történet, Elmélet, Gyakorlat.* Budapest: Zeneműkiadó.

Gonda J. (1982) *Mi a jazz?* Budapest: Zeneműkiadó.

Gonda J. (2004) *Jazzvilág.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa.

Havadi G. (2006) Az „Új népi szórakozóhely". *Fons*, 13(3): 315–354.

Havadi G. (2010) Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall,* 10(39): 5–31.

Hersch, C. (1998) *Democratic artworks: Politics and the arts from Trilling to Dylan.* Albany (NY): State University of New York.

Horváth S. (2006) Ifjúsági lázadás a hatvanas években? Önteremtés és beavatás: Feljegyzések a galeriből. *Fons*, 13(1): 21–59.

Jávorszky B. Sz. és Sebők J. (2009) *A magyarock története. 1.* (3. kiadás) Budapest: Népszabadság Zrt.

Jost, E. (1974) *Free Jazz.* (Studies in Jazz Research 4.) Graz: Universal Edition.

Jost, E. (2003) *Sozialgeschichte des Jazz.* (2. kiadás) Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Kenyeres I. (2002) A superman hippik és a tanácstalan rendőrök. In Majtényi Gy. és Ring O., szerk. *Közel-Múlt: Húsz történet a 20. századból.* Budapest: Magyar Országos Levéltár, 135–154.

Libisch K. (1985) Amatőr vagyok…: Életrajzi portré Szabó Sándor gitárosról. *Polifon*, 1(4): 19.

Losonczi Á. (1969) *A zene életének szociológiája.* Budapest: Zeneműkiadó.

Malecz A. (1981) *A jazz Magyarországon.* Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Népművelési Intézet.

Malecz A. (1987) *Zenei ízlés Magyarországon: Tanulmányok, beszámolók, jelentések.* Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

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

További források

Levéltári források, interjúk
Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)
Gara ügynökdossziéja M-37332.
Gerendás ügynökdossziéja M-22437.
Budapest Főváros Levéltára (BFL)
XXIII.102.a Fővárosi Tanács VB-ülések, 1950–1970.
Magyar Országos Levéltár (MOL)
XIX-A-33-a Kulturális Kapcsolatok Intézete, általános iratok, 1959.
XXVI-I-67. Országos Rendező Iroda iratai, 1959–1977.
M-KS 276-89. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1950–1954.
M-KS 276-91. A Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Tudományos és Kulturális Osztályának iratai, 1954–1956.
M-KS 288-22. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Agitációs és Propaganda Osztályának iratai, 1960–1965.

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

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

Patakfalvi Czirják Ágnes

Sounds of Cluj

A kolozsvári elektronikus zenei szcéna tíz éve

1. Kolozsvár mint egyetemi város

Kolozsvár Funar[1] vezetését követő időszakának legfontosabb hozadéka a nekilendülő, gyors városfejlődés-fejlesztés.[2] Egyes szerzők az átmenet felgyorsulását látják ebben a folyamatban, egy modern ipari termelés által alakított város posztmodern, fogyasztáscentrikus átalakulását (Pásztor és Péter 2006). A szerzők a külföldi direkt tőkebefektetések hirtelen és látványos megugrását emelik ki 2004 óta, melyet a város által életbe léptetett neoliberális elveken alapuló gazdaságpolitika hatásának tulajdonítanak. A fejlődés látványosan mutatkozik meg egy sor infrastrukturális befektetésben is: járdákat, utakat újítottak fel, hangsúlyt fektettek sétálóutcák kialakítására, a központ leglátogatottabb utcáinak házait tatarozták, egy kellemesebb, élhetőbb város kialakítására törekedve. A gazdasági fejlődés talán leglátványosabb indikátorai a gombamód szaporodó bevásárlóközpontok, plázák, a szabadidős fogyasztás népszerű terei.

Kolozsvár gazdasági profiljának átalakulása egy új szakaszt jelentett a város fejlődésében, amelyben a piacosítható „Kolozsvár-márka" tudatos felépítése nagy szerepet kapott, kap – a Kolozsvár-márka[3] felépítésében az elsődleges cél a város és belváros olyan típusú átalakítása, amely által a fogyasztás maximalizálható (Pásztor és Péter 2006). A kulturális termelés és fogyasztás vonatkozásában a felmérések (lásd például CSCDC 2008) azt mutatják, hogy Kolozsvár nem csupán gazdasági értelemben Románia egyik legdinamikusabban fejlődő városa, hanem (a fővároson kívül) a legnagyobb *kulturális vitalitással bíró* települése is. A felmérésben azokat a tényezőket vizsgálták, amelyek meghatározzák a kulturális tevékenységeket ösztönző klíma megteremését. A tényezők sorában fontos szerepet kapott a kialakított infrastruktúra, humán erőforrás, az önkormányzati támogatások mértéke, a kulturális aktivitás mértéke, a kreatív gazdaság kategóriája. Kolozsvár eredményét a kutatók a város

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

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

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

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

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

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

2. A vizsgált szcéna

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

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

[4] A tíz év ebben az esetben nem egy kerek számhoz való ragaszkodás, hanem az első kolozsvári helyszínre utal, vagyis általánosabban a szcéna kezdeteire. Kolozsváron 1998 körül voltak az első megszervezett breakbeat-dum'n'bass partik.

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

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

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

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

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

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

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

[6] A kolozsvári szcéna zenei ízlésében egy meghatározó tengely az angliai irányzatokhoz való hűséges „ragaszkodás". Létezik egyfajta feltétlen, sokszor kritikátlan elköteleződés, akár tisztelet az angliai szcénákkal, valamint művészekkel kapcsolatban. Ez a viszonyulás sok esetben az angliai szcénákról szóló mítoszok keringésében fejeződik ki, másrészt abban a vágyban, hogy a kolozsvári szcéna képes lesz „utolérni", „felfejlődni" az ottani „szintre" (lásd Patakfalvi Cirják 2007).

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

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

3. A lokális színtér és szubkultúra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hivatkozások

Bennett, A. (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika*, 53: 127–143.

Brubaker, R. (2005) Csoportok nélküli etnicitás. In Kántor Z. és Majtényi B., szerk. *Szöveggyűjtemény a nemzeti kisebbségekről*. Budapest: Rejtjel, 112–123.

Capital (2006) Clujul devine aspirator de investitii in Transilvania. In *Capital.ro*, Elérhető: http://www.capital.ro/articol/span-class-marcat-cluj-span-ul-devine-aspirator-de-investitii-in-transilvania-23669.html (Hozzáférés 2010. március 3.)

CSCDC (2008) Vitalitatea culturala a oraselor din Romania (A romániai városok kulturális vitalitása). Raport Centrul de Studii si Cercetari in Domeniul Culturii. Elérhető: http://culturadata.ro/PDF-uri/22%20Vitalitatea%20culturala%20a%20oraselor%20din%20romania.pdf (Hozzáférés 2010. március 3.)

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

Gans, H. J. (2003) Népszerű kultúra és magaskultúra. In Wessely A., szerk. *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, 114–149.

Hesmondhalgh, D. (2007) Recent Concepts in Youth Cultural Studies: Critical Reflections from the Sociology of Music. In P. Hodkinson és W. Deicke, szerk. *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New York: Routledge, 37–50.

Jecu, M. (2004) Imaginea nomada: Turism vizual si spatiu identitar. In *IDEA arta+societate*, 19. Elérhető: http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=30&ch=25&ar=33 (Hozzáférés 2010. március 3.)

Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.

Muggleton, D. (2005) From Classlessness to Clubculture: A genealogy of post-war British youth cultural analysis. *Young*, 13(2): 205–219.

Nagy, R. és C. Plecadite (2009) Identitati de noapte : Clubbing si clubberi in Bucuresti. In V. Mihailescu, szerk. *Etnografii urbane: Cotidianul vazut de aproape*. Iaşi: Polirom. Elérhető: http://socasis.ubbcluj.ro:8888/urbanblog/?p=342 (Hozzáférés 2010. március 3.)

Patakfalvi Czirják Á. (2007) Going Under: A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása. In Jakab A. Zs. és Keszeg V., szerk. *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok szubkultúrákról.* Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 75–100.

Pásztor Gy. és Péter L. (2006) Kolozsvár mint márka – útban a posztmodern város felé? Szociológiai tanulmány egy erdélyi város jellegének és arculatának a változásáról. *Erdélyi Társadalom*, 4(2): 41–57.

Thornton, S. (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital.* London: Wesleyan University Press.

Vitos Botond

DemenCZia

Rituális bolondokháza a csehországi psytrance partikon

1. Bevezetés

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

1.2. Egy lokális színtér jellegzetességei

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

Az általam kutatott cseh psytrance partik résztvevői azonban egyértelmű különbséget tettek a két műfaj között: elmondásuk szerint a psytrance a goa trance-ből alakult ki, annak egy továbbfejlesztett változata, kevesebb zenei kötöttséggel és változatosabb hangminták használatával. A psytrance fő jellemzői közé tartozik a monoton (és bizonyos esetekben meg-megtorpanó) $^4/_4$-es ütem, amelyhez furcsa, „csavart" hangminták társulnak. A „csavart" jelző nemzetközi fórumokon is használt, angol nyelvű megfelelője a „twisted", amellyel a psytrance zeneszámok egyidejűleg sejtelmes, túlvilági, abszurd és képtelen hangzását szokás jellemezni.[1] Ez a hangzás elsősorban a műfaji jellegzetességeknek megfelelő módon torzított, elektronikus úton generált vagy módosított hangok használatával érhető el. Végül, de nem utolsósorban, a fő adatközlőm arról számolt be, hogy a psytrance zenét a pszichedelikus drogok (főként az LSD) által befolyásolt elme számára „optimalizálták".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A demencia szimbolikus elemzése

2.1. Pszichedelikumok és verbáLiS Demencia

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

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

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

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

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

[4] A partirítus elemzésére a következő részben kerül sor.

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

Carroll két Csodaország[5]-kötete (*Alice Csodaországban* és *Alice Tükörországban*) nem csupán a nonszensz irodalomban, hanem a pszichedelikus hagyományban is kiemelkedő helyet foglal el. Csodaország-referenciák úgy a hatvanas évek pszichedelikus zenéjében, irodalmában, filmművészetében, ahogyan a kortárs psytrance színterek nyelvi és látványelemeiben is gyakran felbukkannak. A következőkben az irodalomelmélet elemzéseit felhasználva foglalom össze a csodaországi logika működését, amely, amint azt egy példával igazolom majd, a verbális demenciát irányító nonszensz humor törvényszerűségeire is fényt derít. Balotă (1979) Carroll két munkáját az abszurd irodalom előfutáraiként tárgyalja. Csodaországban a mindennapok rendjét önkényes játékok aknázzák alá, amelyek irracionálisan mesterkélt szabályokat kényszerítenek a valóságra (az inverzió például Carroll egy kedvelt módszere). A legtöbb esetben ezek a szabályok nyelvi asszociációkon alapulnak: a nyelv mindig előtérben marad, és gyakran anyagivá válik (a szójátékok testet ölthetnek). Csodaország ügyeletes filológusa Humpty Dumpty, más néven Dingidungi, aki kifejti, hogy a nyelv társasjátékában a szavak névértéke végtelen, és értelmük attól függ, hogy pillanatnyi szeszélye szerint milyen jelentést tulajdonít nekik valamelyik beszélő. Az egyetemes fogalmaknak nincs objektív létük. Csodaország csodáit, a vallásos csodákkal ellentétben, a célszerűség hiánya jellemzi (Balotă 1979).

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

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

[5] A továbbiakban Carroll mindkét művének világára – tehát Tükörországra is – Csodaországként hivatkozom.

a drogokról társalgott, amikor ez a szerencsétlen incidens a fülükbe jutott. Mindez párbeszédet inspirált, ami asszociációs játékba torkollott. A játékban kutyákról van szó, amelyeket Ecstasy tablettákkal[6] etetnek. Ezeket a tablettákat előzetesen kolbászízesítéssel látták el. A kolbászok hotdogokban foglalnak helyet, a hotdog szó azonban (forró) kutyát rejt magában. A kutya tablettákat eszik, és ezzel egy végtelen lánc keletkezik. A játék kiindulási pontját olyan, a hétköznapi logikának megfelelő kijelentések képezik, mint: „a kutyák szeretik a kolbászokat", „a szintetikus anyagok, mint pl. a tabletták, mesterséges ízesítéssel láthatók el", és „a hotdogok kolbászokat tartalmaznak". A kijelentéseket a nonszenszre jellemző önkényes szabályok (mint pl. félreértelmezések, szójátékok, vagy a kontextusok megváltoztatása) bontják fel és rendezik újra, és ez esetben egy végtelen ciklus is kialakul (a ciklikusság a pszichedelikus kognitív folyamatok egyik gyakori motívuma). A demenciára fogékony pszichedelikus tudatállapot az önkényes logikai ugrásokat nem kezeli narratív töréspontokként, hanem, a mesterséges szabályokat a hétköznapi logikáéival összemosva, a teljes folyamatot koherens és gördülékeny konstrukcióként érzékeli. Mindemellett a résztvevők tudatában vannak a józan észtől való elkanyarodásnak, és képesek értékelni az inkongruenciákból fakadó nonszensz humort. Lényeges, hogy a nyelvi játék létrejöttét spontán, majdhogynem akaratlan folyamatként érzékelik, amelyet a *nyelv materializálódásának* érzése kísér. Maga a belső élmény pedig az eklektika, szabadság és játékosság fogalmaival írható körül:

> képzelj el tíz embert savas cseppeken[7] egy chillout helyiségben heverészni egy novemberi psy-összejövetelen, engedve, hogy az agyuk szabadon repüljön a saját nyelvének hullámain. ettől kezdve ez nem beszéd, többé-kevésbé már csak játszadozás a szavakkal […] a nyelv egy játék! nem csak egy eszköz. (2. interjú)

2.2. Demencia és kulturális rendszerek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Dementív struktúrák és a parti rítusa

3.1. A rituális drogélmény erőviszonyai

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

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

A parti második szakaszába vezető átmenetet a hajnal jelezte:

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

Ez a fokozatos visszatérés a környezetben (az éj sötétjéből a nappal fényébe, és a ridegebb éjjeli zenéből az eufórikusabb „reggeli psytrance"-be[9]) és a drogfogyasztásban (a pszichedelikus drogok alkoholra való lecserélése vagy alkohollal való kompenzálása) beálló változásoknak volt tulajdonítható. A visszatérést követően a résztvevők (főként a partikarrierjük kezdeti éveiben) megnövekedett vitalitásérzetről számoltak be. Ezt tükrözi a következő 2007-es részlet, amelyben az egyik sokat tapasztalt látogató humoros nosztalgiával emlékezik vissza a korai évek patinás partijainak ütemtervére, ami voltaképpen egy tisztulási rítusra emlékeztet:

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

Habár a részlet az éjszaka rémálomszerű jellegét hangsúlyozza ki, ez nem feltétlenül jelent szabályszerűséget. A pszichedelikus élmény mindig személyre szabott volt, és a különböző partik még ugyanazon résztvevő számára is változó eredményekhez és élményekhez vezethettek. Általában azonban az éjszaka jelentette a pszichedelikus utazás és a partiélmény „nehezebbik" részét. Az éjszakai szakaszba való belépés a mindennapoktól való eltávolodással, valamint a szubverzív törvények által szétzilált irrealitásreprezentációba történő megérkezéssel volt egyenértékű. Ebben a szakaszban a résztvevő a rituális környezet által tükrözött dementív erő uralma alá került. Hajnalhasadtával azonban megváltoztak az erőviszonyok: amikor a résztvevő visszatért a „megszokott fizikai világ formáihoz", a verbális és performatív[10] demencia formájában arti-

[9] Itt meg kell jegyeznem, hogy 2007-ben olyan partikon is részt vettem, ahol a DJ-k a hajnalhasadtát követően is éjjeli zenét játszottak.

[10] A reggeli/nappali peformatív demenciára a következő részlet szolgáltat példát, amelyben egy délelőttön a résztvevők egy csoportja meglátogat egy közeli vendéglőt:

„képzelj el néhány békés, a vasárnapi sörüket elfogyasztó falulakót, akikre hirtelen harminc nagyon hangos és teljesen becsavarodott ember ront rá, csupa színes göncben és sült bolondokként viselkedve. Leültem az asztalhoz az egyik barátommal, és egy tradicionális dementív párbeszédbe kezdtünk. arra gondoltam, hogy a létrejövő gyöngyszemeknek nem kellene veszendőbe menni – találtam valahol egy filctollat, és közvetlenül az asztalra jegyeztem le a mondatokat. három csaj talált egy függőágyat, és belemászott, az egyik haverom pedig nagy zajosan nekiállt lengetni őket. egy másik arc egy pokrócba öltözve járt fel-alá, és képtelen volt egyéb hangot kiadni, mint: „uuuu-uuuu". néhány ember talált egy kis amfetamint [népszerű partidrog], és elkezdték kihúzni a csíkokat az asztalon. mások a padokon feküdtek az eszmélet legcsekélyebb jele nélkül. […] és az egész cirkusz közepén a pincér (akit egyesek állítólag

kulálódó, felforgató erő a hétköznapok ismerős rendszere ellen irányítódott („akkor jön az igazi demencia"). A reggeli/nappali szakaszban a résztvevő uralta a demenciát, és mondhatni túlcsordult az életerőtől. Az LSD mindkét hatalmi aktusban a hatékony katalizátor szerepét töltötte be.

Következtetésképpen elmondható, hogy a parti teljes folyamata során a drogélmény erőviszonyai felcserélődnek: a résztvevő az alávetett szerepéből kilépve a dementív erő birtokosává válik. Ezzel persze nem állítom azt, hogy ne lehetne pszichedelikus drogokat fogyasztani és dementív párbeszédeket folytatni a partiközegen kívül is. A résztvevői tapasztalatok szerint azonban az éjszakai élmények nagyban elősegítik a reggeli/nappali demenciára való ráérzést. Továbbá, egy „közönséges" dementív párbeszéddel ellentétben a parti megnövekedett vitalitásérzetet biztosít. A psytrance rítus szimbolikus kontextusában pedig a reggeli szakasz a rituális térből a hétköznapi folyamatokba való visszatéréssel egyenértékű, mivel a kollektív rítus általános élményét a kisebb csoportok sajátos/egyéni párbeszédeinek és performatív aktusainak szintjére helyezi át.[11]

3.2. Halál a tánctéren

Míg az előzőekben a partidemencia hatalmi viszonyaiban bekövetkező időbeni változásra mutattam rá, a következőkben a dementív élménystruktúra belső működési mechanizmusaira fogok összpontosítani – ennek tárgyalása előtt azonban ki kell térnem a parti központi rítusára. A zenei színterek zenei stílusok közé szerveződnek,[12] és ebből kifolyólag a zene a psytrance partik alapvető dimenzióját jelenti. A tánctér a parti szíveként termékeny és biztos talajt biztosít a pszichedelikus demencia gyökerei (vagy alapélménye) számára. Már említettem, hogy a parti alapvetően anomáliákat és szabálytalanságokat fogalmaz meg; ennek érdekében olyan összefüggéseket állít fel, amelyek nem artikulálódnak a kulturális rendszer(ek)ben. Ez a mechanizmus tetten érhető a tánctéren is, ahol a furcsa hangmintákból felépített és látszólag szabadon te-

előző este dílerkedni láttak a partin), valamint a vendéglő tulaja (aki véletlenül a partinak otthont adó mező tulajdonosa is volt, és egy tipikus vadnyugatrajongónak nézett ki, kockás ingben és cowboykalapban) rendíthetetlen nyugalommal gulyással, rántott sajttal és minden más földi jóval megrakott tálakat szolgált fel." (1. e-mail).

[11] Itt megjegyezném, hogy ez a mechanizmus a megfelelő fenntartásokkal (mint pl. a fizikai erőszak és a transzcendentális keretrendszer hiánya) Bloch (1992) beavatási rítusokra vonatkozó, „rebounding violence" („reflektált erőszak") elméletével állítható párhuzamba.

[12] Thornton (1996) szerint az elektronikus tánczenei klubkultúrák „ízléskultúrák" (közös zenei ízlésen alapuló közösségek); Ter Bogt et al. (2000) kijelenti, hogy a zenében a „szubkulturális stílus" egésze kristályosodik ki. Ez minden bizonnyal érvényes a kortárs elektronikus tánczenei színterekre is. (A szakirodalomban a „klubkultúra" vagy „szubkultúra" fogalmát sok esetben az általam is használt „színtér" váltja fel.)

kergőző zenét valójában nagy figyelemmel irányítja és befolyásolja az előadó DJ. A szabályok hiányának rendszerbe foglalása a psytrance azon alapvető paradoxonához kapcsolódik, amelyet a táncrítus most következő, szemantikai elemzésében tárgyalok.

A cseh tánctereken eluralkodó demencia olyan elemek organikus összjátékából született, mint a DJ által irányított, rendkívül „csavart" zene, a VJ vizuális műsora, a különös hátterek, valamint az LSD által vezérelt közönség bizarr és sokszor kiszámíthatatlan koreográfiája. A közönség viselkedésében visszatérő motívumok is megjelenhettek. Az egyik résztvevő például a partik hajnalain általában egy-egy többméteres farönköt hurcolt le az erdőből, amelyet megpróbált elültetni a tánctéren, vagy legalábbis táncra perdült vele. A 2007-es „Összejövetel" fesztiválon pedig a szervezők a tánctér sarkaiba négy, színes zsinórokkal körbefűzött fakeretet állítottak, amelyekbe élénk színekkel kifestett emberi torzókat helyeztek; a parti reggelén a fent említett, LSD-hatás alatt álló résztvevő kiemelte az egyik torzót a keretéből, és gyengéden táncra invitálta.

A reggelek általában kiváló alkalmat biztosítottak a különféle dementív aktusokhoz a tánctéren kívül és belül egyaránt. Az éjszaka folyamán azonban az LSD még teljes intenzitással hatott: ez gyakran meghiúsította a precízebb testmozdulatok végrehajtását és a verbális kommunikációt, ám elősegítette a zenében való elmélyedést. A következő vizsgálat arra az éjszakai tánctérre összpontosít, amely az ideális esetben olyan kollektív állapotot biztosított, amelyre – egyik adatközlőm szavaival élve – *„a bolondokháza egy gyenge kifejezés lenne"* (5. interjú). A kutatás során arra a következtetésre jutottam, hogy ez a dementív táncrítus olyasvalamire kínál mélyreható és részletes magyarázatot, amit nem lehet megérteni. A kijelentések itt egy megfejthetetlen idegen nyelv szavaiba vannak öntve. A rítus jelentése önmaga gubójába rejtve, az értelem vakfoltjában helyezkedik el, ezért az interpretáció számára értelmetlen és felfoghatatlan; a psytrance mindenesetre mélyrehatóan és széleskörűen elmagyarázza. A dementív pszichedélia rejtett jelentése titokzatosabb a titoknál, mivel minden megfejtési vagy feltárási kísérletnek ellenáll.[13] (Ha találnánk rá magyarázatot, akkor megszűnne pszichedelikusnak lenni.) Ez a megfejthetetlen rejtély biztosítja a rítus *csáberejét*.[14]

Az éjszakai tánctér a jelentés eredendő gyilkosságát valósítja meg a partikon. Ez a rituális áldozat kettős veszteséggel jár. A kulturális rendszer(ek)ből nézve, a pszichedelikus jelentés embrionális állapotban marad: a rítus önmaga gubójába zárja, és ezáltal leválasztja a világról. A demenciaélmény ugyanakkor

[13] A nonszensz logika vizsgálatához hasonlóan az intepretáció ez esetben sem magára a jelenségre, hanem a jelenséget vezérlő törvényekre irányul: nem azt vizsgálom, hogy mit mond, hanem azt, hogy hogyan működik.

[14] Ezen a ponton a baudrillard-i csábításfogalomra utalok, egy olyan erőre, amely „kivonja a jelentést a diskurzusból, és eltéríti az igazságától" (Baudrillard 1990: 53). Erre a mechanizmusra a későbbiekben térek vissza.

a kulturális rendszer(ek) és a hozzá(juk) kapcsolódó jelentésrétegek rituális lerombolásával is együtt jár, ami a rítus második veszteségét generálja. Röviden: a rituális zónában úgy a mindennapi, ahogyan a pszichedelikus jelentés is kiüresedik. A tánctér azonban nem csupán vesztőhely, hanem bölcső is: a táncrítusra a partiörvény azon archetipikus központjaként tekinthetünk, ahonnan szimulált[15] demenciarétegek burjánzanak szerteszét, végtelen számú lokális és átmeneti jelentést hozva létre, amelyek a leglátványosabban a verbális demenciában jutnak kifejeződésre. Ezt a mechanizmust a nemzetközileg elismert magyar psytrance előadó, Para Halu egyik zeneszámával illusztrálom. A Karcos Harcos című, nemzetközi piacra szánt szám olyan nyelvi játékot foglal magában, amely két torzított beszédmintából indul ki. Az egyik mintát két titokzatos szó ciklikus ismétlése alkotja. A két szó körülbelül úgy hangzik, mint a magyar nyelvű cím angol kiejtése („carcass harcass"). A második minta egy buborékoló hangzású mondat: „you know what I'm talking about" (azaz: „tudod, miről beszélek"). Mindkettő a Para Halu munkáira jellemző felkavaró zenei közegben van tálalva. A második minta egyértelművé teszi, hogy a szám explicit módon a jelentés és megértés témaköreivel foglalkozik; emellett arra is utal, hogy az első, (angol nyelven) értelmetlen kifejezés a befogadó által azonnal értelmezhető. Ezen a ponton azonban becsapja a hallgatót: a nemzetközi partik nem magyar anyanyelvű célközönsége számára az eredeti jelentés óhatatlanul rejtve marad (nem beszélve arról, hogy a „karcos harcos" angol kiejtése a szám címét nem ismerő magyar hallgatót is becsaphatja). Az elsődleges jelentés visszafordíthatatlan elvesztése után a *carcass harcass* kifejezésből kiinduló nyelvi asszociációk vagy szabad félrefordítások tetszőleges számú, a demencia nonszensz logikája által vezérelt jelentést eredményezhetnek.

Hasonlóképpen, az egyik résztvevő a világ dementív értelmezését egy megfejthetetlen idegen nyelvvel (ez esetben a magyar nyelvvel, amely számos alkalommal kemény fejtörést okozott a Magyarországot is megjárt interjúalanyaimnak) való pszichedelikus találkozásként írta le:

> képzeld el azt, hogy az agyad épp a megfelelő dózisú lsd szorongatja, és a tudatod nyelvi gyöngyszemeket dobál szerteszéjjel, és adj hozzá egy csepp lsd-t mondjuk magyarország közepén, és nézz csak körül […] magyarország talán nem a legjobb példa számodra, mivel te érted a nyelvét, de nekünk idegeneknek tökéletesen megfelel. demencia! és jólesne mellé egy kis sör is! és még egy kis tisztytasz-rovar! (fogalmam sincs, hogy ez-e a kifejezés helyes formája, de a magyar jelentése elvileg „tisztításra vár" – valakinek a budapesti házában láttuk ezt a feliratot). (2. email)

[15] A demencia szimulációs természetét mi sem példázza jobban, mint a nyelv materializálódásának érzete az asszociációs játékok folyamán: az LSD fejlett technológiaként olyan szimulált közeget hoz létre, amely kognitív és szenzoros aspektusaiban egyaránt felülírja és meghaladja a valóságot.

3.3. A pszichedelikus demencia tükörlabirintusa

A következőkben, a szimuláció baudrillard-i elméletére alapozva (Baudrillard 1988), egy tükörlabirintus-metafora[16] kibontásával világítok rá a *dementív LSD-trip élménystruktúrájára*. Ennek érdekében először az egyéni és csoportos LSD-utazások kognitív aktusait vizsgálom – ezek az „utazások" a táncrítussal közösen képezik a fesztiválok dementív közegeit.

A fogalmak elsődleges jelentéseinek megszűnésével és a valóság univerzális szintjéről alkotott kép felbomlásával a dementív asszociációk és félrefordításaik a valóságot felülíró baudrillard-i szimulákrumokként írhatók le. A parti szimulációs logikája azonban kifordítja a baudrillard-i szimuláció működési elvét, hiszen a realitás szimulációjával (Disneyland) ellentétben az irrealitás szimulációját (hiperillúzió) biztosítja. A szabadon lebegő, eklektikus demenciakonfigurációkat a nonszensz logikája vezérli, a szimuláció hatékonyságáról pedig az erőteljes tudatmódosító drog gondoskodik. Már esett szó arról a módról, ahogyan a demencia a mindennapok kulturális rendszereit és az általa generált rendszert egyaránt leépíti. Végső soron a szimulákrum önmaga elleplezésével hiperilluzórikussá válik: a rendszer szabályainak elmozgathatósága és folyamatos átrendezése rámutat arra, hogy végtelen számú konfiguráció lehetséges; mindegyik konfiguráció működőképes a saját, szimulált környezetében, de minden más környezetben anomáliákhoz vezethet. A generált rendszerek egyike sem elsődleges, tehát mindegyikük egyszerre legitim (bentről nézve) *és* illegitim (kintről nézve). A szimulált rendszerek elburjánzására olyan végtelen tükörlabirintusként tekinthetünk, amelyben minden tükör eltorzítja a környezetét, és torzítva tükröződik vissza a környező tükrökben. A tükörlabirintus nem definiálható koherens narratív tudásként, mivel maga a narratíva is a labirintus része, ezért megtörik önmaga torzított reprezentációiban (és a torzítások torzításaiban).

A következő részlet rövid sétára invitál ebben a labirintusban. A példában az LSD-utazás alatt a parti egésze önmaga torzított szimulációjába fordul át, és az utazó előtt először elvarázsolt terület, másodszor giccses reklám, végül pedig menedék képében jelenik meg. Az események a 2007-es „Kör" fesztiválon történtek (a parti egy erdei völgyben kapott helyet).

> az éjszaka folyamán, amikor az LSD már javában hatott, úgy döntöttünk, hogy felmászunk egy közeli dombra, hogy rálátást kapjunk a völgyre. amikor felértünk a lelátóhoz, mintha hátulról láttuk volna a partit szemlélő önmagunkat. a telihold lilás árnyalatokban úsztatta a panorámát, a drog pedig folyamatosan változtatta a látkép tónusait. a karneváli sátrak, a neonfényben tekergőző látványelemek, a dübörgő zene kísérteties visszhangjai, a kis elektronikus tánczenei színtér nyüzsgő emberforgataga a lábunk alatt: egyszerre csak megvilágosodott bennünk, hogy voltaképpen miről is

[16] A metaforikus nyelvhasználat lehetővé teszi a sokrétű és diffúz pszichedelikus élménykomplexum szövegbe való átültetését.

szól ez az elvarázsolt parti. a kép azonban annyira festői volt, hogy a következő pillanatban egyikünk gyanakodni kezdett. túl tökéletes volt, túl mesterséges, mint egy szuvenír képeslap, vagy egy hivalkodó hirdetés. a látkép a szemünk előtt változott át: a következő pillanatban a psytrance parti túlszínezett és mozdulatlanságba dermedt reklámképét láttuk, a fesztivál egy olcsó imitációját, amelyre a kötelező telihold jelenléte is rátett egy lapáttal. elnevettük magunkat. az underground fesztivál abban a pillanatban önmaga giccsbe hajló, fülbemászó reklámszövegévé változott át. rossz volt lenézni… a látvány sértette a szemünket, ezért úgy döntöttünk, távozunk. amint beértünk a fák közé, a színfalak újra átfordultak. aggodalom és paranoia által szorongatva, hirtelen egy gonosz erő közvetlen közelségét éreztük – mintha egy rémmesébe csöppentünk volna. a psytrance parti után vágyakoztunk, ami akkor már egy családias és barátságos menedékként lebegett előttünk. (terepnapló)

A rendszer átrendezése, vagyis a szimuláció átfordulása két egyidejű mechanizmust (vagy perspektívát) idéz elő: az aktuális rendszertől való elidegenedést, és a következő rendszerbe való belépést. A partikra (általában) jellemző közepes erősségű pszichedelikus utazások során a résztvevő mindkét folyamattal tisztában van, az inkongruencia érzékelése pedig lehetővé teszi a demencia nonszensz humorának értékelését.

A rendszertől való elszakadás olyasvalamihez hasonlítható, mint amit Baudrillard (1990: 60–66) az illuzionista *trompe-l'oeil* festészet „elvarázsolt szimulációjának" nevez. A reneszánsz *trompe-l'oeil*ban a narratívák, kompozíciók és referenciák offenzív hiánya, a korszak reprezentatív terének ellenszegülve, feloszlatja a környezet diskurzusait. Az illuzórikus festmény ironikus realitástöbblete referenciális kontextusukból kiemelt tárgyakat, tiszta jeleket mutat fel, leépítve a jelentést. A realitásnál hatékonyabb utánzat metafizikai *csábereje* a reális megkérdőjelezéséből és érvénytelenítéséből ered, ami végül a realitás szimulációvá válásához vezet. A hercegi studiolókban elrejtett *trompe-l'oeil* szentélyek kifordított mikrokozmosza a reneszánsz társadalmi és politikai teret puszta perspektivikus illúzióvá változtatta: Baudrillard a látszatok titkát a hatalmas paloták e rejtett vakfoltjaiban fedezi fel. A demenciában megmártózó résztvevő számára ugyanez a titok rejlik az LSD-bélyeg[17] apró terében, amely a partikon a létezés egy olyan ritualizált rendjébe biztosít átjárást, ahol sor kerül a kulturális rendszer(ek) le- és átépítésére. Ez esetben azonban az átváltozási mechanizmus túlpörög: a résztvevő LSD-tripje olyan szimulált térbe vezet, ahonnan egy következő ugrás egy másik szimulált teret érint stb. Ez a folyamat egy egymásba ágyazott *trompe-l'oeil* sorozatot generál, azaz egy konfigurációs láncot a végtelen tükörlabirintusból.

Az aktuális rendszer elhagyásakor a jelentés nem csupán elillan, hanem ideiglenesen le is csapódik a lánc soron következő pillérén, ahol a szabályok átmozgatásra kerülnek. Ezzel az aktussal a demenciaélmény szemantikai dimenziója túlmutat a baudrillard-i modellen. A szimulákrum ideiglenes (jelentés-)

[17] A droghoz leginkább bélyegszerű, perforált itatóspapíron lehet hozzájutni.

mélységre tesz szert, amelyet a következő lépésnél ismételten feloszlat a demencia csábereje. A jelentés ilyetén vándorlása során önmaga anamnéziseit hátrahagyva az egyes tükörlap-szimulákrumok felszínein kísért tovább. A dementív trip narratívájában (akárcsak a csodaországi nonszensz esetében) a jelentés a felszínen maradva lokalizálódik és fragmentálódik (az egyes kijelentések rabja marad, és nem fejlődik tovább a kijelentések sorrendjében). A csoportos LSD-utazás és a verbális demencia narratíváját a résztvevők olyan társasjátéka építi fel, amelyben minden lépés megváltoztatja a szabályokat. A játék során a játékosok egyesével kiterítik lapjaikat, és ez a folyamat olyan inkongruens emlékminták egymás mellé tevődéséhez vezet, amelyek esetenként visszatérő motívumok köré szerveződnek.

Míg a közösségi dementív aktusok olyan ideiglenes jelentésrétegek sokaságát generálják, amelyekre nézve a játékosok körében konszenzus áll fenn, a fentebb tárgyalt éjszakai táncrítus során a kollektív pszichedelikus jelentés hiánya ellentmondani látszik ennek a működési elvnek. A táncrítus jelentése elérhetetlen, embrionális állapotába zárt; nem épít fel narratív emlékképeket. A résztvevő egy olyan szimulált rendszer csábereje alatt áll, amely elzárja és elnyeli a jelentést; a szabályai a szabályok hiányát írják körül. A tánctér által gerjesztett inverz szimuláció a kulturális rendszer(ek) nem ábrázolását (unpresentation) viszi véghez. Ebben az értelemben a tánctér olyan protokulturális szingularitásállapotot tükröz, ahol a labirintus lokális jelentésekkel bevont tükörfelületei egyetlen végtelen sűrűségű rétegbe csúsznak össze. Más szavakkal: ezen a területen a kulturális kategóriák, a rituális környezet alkotóelemei és a résztvevői attitűdök potenciális, de artikulálatlan jelentések sokaságaival telítődnek. Ez a rituális állapot nagyon közel eshet ahhoz a minőséghez, ami az egyéni élménystruktúra szintjén a demencia kognitív magját vagy mögöttes rétegeit jellemzi. Amennyiben a verbális demenciára olyan tünetként tekintünk, amely a hétköznapi kommunikációs folyamatok „üzemzavarával" egyenértékű, ezt az összeomlást a fogalmaknak a pszichedelikus élmény során végbemenő, többszörös jelentésekkel való túltelítődése váltja ki. A fő adatközlőm tolmácsolásában:

> [az élmény magja:] az a képesség, hogy a dolgokat egyidejűleg több perspektívából lássuk, vagy párhuzamos síkokon gondolkodjunk. a dementív játék során csupán kiválasztod ezek közül azt a lehetőséget, amelyik a legjobban megfelel a párbeszéd abszurd logikájának, vagy amelyik a legjobban előhozhatja a legszokatlanabb asszociációkat – de valójában ugyanabban az időben felülírod az összes többi szempontot. és ez csak azért van, mert a nyelv egyszerre csak egy dolog közlésére alkalmas… valójában inkompatibilis az LSD-n történő gondolkodás módjával. Mintha a szoftver túl erős lenne a kimeneti hardvernek. (6. interjú)

Az adatközlő szerint mégoly tökéletlen verbális „kimenet" (artikulálódás) során azonban a nonszensz nyelvi aktusok „életre kelnek" (perceptuálisan materializálódnak), és ideiglenesen átformálják a környező valóságot, meglépve a

dementív társasjáték következő lépését. Itt ismételten kihangsúlyoznám, hogy ez esetben (a hétköznapi asszociációs játékokkal ellentétben) a szimuláció hatékony technológiáját a drog szavatolja, amit a szenzoros hallucinációk észlelt valódisága is bizonyít.

A fentiek fényében még egy következtetés levonható. A tánctér túltelített, mögöttes rétegeiből a verbális/performatív demencia felszínen tobzódó játékába történő átmenet párhuzamba állítható az éjszakai, fajsúlyosabb pszichedelikus élmény uralmából hajnalhasadtával a mindennapokba történő részleges (és erőteli) visszatérésével. Ily módon az éjszakai tánctér jelenti a közösségen eluralkodó dementív erő legsűrűbb (archetipikus) megnyilvánulási formáját, illetve a kulturális rendszerektől eső legtávolabbi pontot, míg a résztvevők nappali, dementív nyelvi játékai és performatív aktusai az erő szétszórását és a kulturális rendszerek szétforgácsolását viszik véghez. A személyes tapasztalatok persze eltérhetnek ettől a meglehetősen ideáltipikus modelltől – kellőképpen erős LSD-dózis esetén pl. a résztvevő a „saját személyes pokla" foglyává válhat a tánctértől távol is, majd reggel a táncrítus teljes mellőzésével csatlakozhat egy kiscsoportos dementív nyelvjátékalkotáshoz.

Ebben a részben a partirítus szimbolikus elemzésére került sor. A vizsgálatot a rítus nappali és éjszakai szakaszokra való szétbontásával kezdtem, ami ugyanakkor a rituális drogélmény erőviszonyaiban bekövetkező változásra is rámutatott. A parti szívét alkotó tánctér szemantikai elemzése kimutatta, hogy míg a kollektív táncrítus belső tere a jelentés kettős gyilkosságáért felelős, a táncrítustól elszakadó lokális jelentések heteromorf módon sokszorozódnak a demencia tükörlabirintusában. A dementív trip ontológiai hátterének felállításához a baudrillard-i szimuláció elve, illetve annak továbbgondolása biztosított támpontot. Végül pedig a tánctér inverz szimulációjához visszatérve a demencia mögöttes rétegeire világítottam rá.

4. Dementív esztétika

A szabadtéri underground elektronikus tánczenei fesztiválokat (akadémiai berkeken belül és kívül egyaránt) a karneválokkal szokás kapcsolatba állítani, és ezt a tendenciát a cseh terep is megerősítette. A legnagyobb 2007-es parti plakátjain és szórólapjain például karneváli elemek: cirkuszi sátrak, álarcos szereplők, mutatványosok és bohócok ágyazódtak bele egy pszichedelikus kollázsháttérbe (utóbbiban a természet elemei a kortárs technotudomány szimbólumaival és földöntúli motívumokkal keveredtek, valamint sztárvendégként Albert Hofmann, az LSD feltalálója is felbukkant). Amint azt egy korábbi ponton már említettem, az egyik szervező a demenciát „cirkuszi mulatságként" írta le. Egy másik törzsvendég a nagyméretű Czechtek underground elektronikus tánczenei fesztiválra „karnevál-metropoliszként" hivatkozott. A tudományos diskurzusban a karneváli jelleg tárgyalása általában Bahtyin (Bakhtin

1968) a karneválok groteszk realizmusára összpontosító, irodalomelméleti munkájára alapozódik (lásd St John 2006). A következőkben rámutatok arra, hogy a cseh psytrance partik számos szempontból valóban visszavezethetők a bahtyini karneváli világképre. A hasonlóságok felsorolása után pedig az alapvető különbségekre is kitérek. Ez a vizsgálat jelenti az első lépéseket a demenciaélmény által mozgósított esztétikai minőségek tárgyalásában.

4.1. Groteszk gyökerek, nonszensz hatások

A *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című művében (Bakhtin 1968) Bahtyin a középkor és a reneszánsz karneválját a nép nem hivatalos „második életeként" mutatja be, ami megfosztja koronájától a hit hivatalos, egyházi doktrínáját, és feloszlatja azt a nevetésben. Ezt a folyamatot a *groteszk realizmus* esztétikai kategóriája fémjelzi, ami lefokozza, majd a győzedelmes testi komponensben újítja meg a középkor eszkatológiáját – vagyis hússá változtatja a szellemi és elvont dolgokat. A groteszk testiséget az ambivalencia, a befejezetlenség és a határok áthágása jellemzi. Ezek a tulajdonságok teszik visszataszítóvá a groteszket a testiség modern kánonja számára, amely, a befejezetlen vagy ambivalens elemeket megszüntetve, a befejezett testet egy befejezett világba helyezi. Már esett szó arról, hogy a partirítusra olyan szimbolikus szennyeződés-konglomerátumként tekinthetünk, amely ritualizált szembesítést hajt végre a rendezettségre és befejezettségre törekvő osztályozási rendszerek kánonjai által kirekesztett anomáliákkal. A verbális demencia amorf működési elvére (amelyet ambivalencia, humor és a zárt rendszerek elkerülése jellemez) szintén groteszk sajátosságként tekinthetünk. A pszichedelikus trip pedig, különösen a csúcsintenzitású periódusban (az éjszaka folyamán), összemossa a résztvevő belső/pszichológiai körülményeit a parti külső környezetével, ami az egyéni élménystruktúra szintjén a test határainak áthágását jelenti. Albert Hofmann (1979: 179) szavaival élve, a pszichedelikus élmény során „az én egy része a külvilágba, a dolgokba áramlik át", és megfordítva. Íme egy résztvevő benyomásai a tánctérről – tekintélyes menynyiségű LSD elfogyasztása után:

> a hatást egyértelműen életem legerősebb pszichedelikus élményei közé sorolnám. körülbelül négy órát tölthettem a zene és látvány hullámai közé zárva anélkül, hogy szabadulni tudtam volna. a kinti világ a gondolataimmal, élményeimmel és érzéseimmel együtt egy nagy tányér tarkabarka gulyásban keveredett össze, ami később egy weboldal alakját vette fel, miközben én voltam a webdesigner. te is tudod, hogy milyen nehéz leírni ezeket a dolgokat. (1. e-mail)

A groteszk testiség lényeges aspektusa a megújulás. A testi groteszk összemossa a halál és az élet, az elnyelő és az elnyelt, az úr és a szolga közötti határokat; egyidejűleg jelent áldozatot és nevetésben történő újjászületést. Az éj-

szakából a nappalba átívelő partifolyam revitalizáló mechanizmusát már tárgyaltam. Ez a folyamat a partikon két egymást követő szakaszba oszlik szét, ahol a sötétből a fénybe tartó átmenet a rituális drogélmény erőviszonyainak felcserélődésével esik egybe. A látványelemeket illetően a groteszk realizmus feltűnő sajátossága a mértéktelenségre való törekvés: a természetes formáknak és arányoknak fittyet hányó groteszk vizualitást az eltúlzott alakzatok és a hiperbolikus ábrázolásmód jellemzik. A pszichedelikus trip folyamán a valóság hasonló elváltozásai észlelhetők: a formák eltorzulnak, a környező objektumok egyes részei túlméreteződnek, a színek természetellenesen élénkké válnak. Ami pedig a nyelvet illeti, Bahtyin rámutat arra, hogy a karneválok informális párbeszédei humoros népi fordulatokat, szójátékokat és kifigurázó célzásokat alkalmaznak. A hangsúly a derűs, szabad, félelemmentes beszéden van, ami kívül esik a szabályzások és nyelvi konvenciók hatáskörén. Hasonlóképpen jellemezhetők a dementív párbeszédek, amelyek eklektikus játékosságát a nonszensz humor törvényszerűségei szavatolják. A karneválok ugyanilyen informális játékossággal értelmezik újra egy miniatürizált, játékszabályok által irányított előadásként az életet. Nem csoda, hogy kifordított világuk bohócokat, zsonglőröket és egyéb előadókat mozgósít. A karneváli zsonglőrök és előadók a legtöbb psytrance partin is felbukkannak, nem csupán Csehországban, hanem a világ más országaiban is (St John 2006).

Habár a dementív partiélmény számos ponton a groteszk realizmus esztétikájához kapcsolódik, nem tekinthetünk el néhány lényeges különbségtől. Először is, a karneválok és a cseh psytrance partik különböző társadalmi rétegeket mozgósítanak. Míg a népi humor kifejeződésének ritualizált teret biztosító középkori/reneszánsz karneválra tömegjelenségként tekinthetünk, az általam kutatott cseh partik elsősorban fiatal értelmiségiek egy szűk rétegének biztosítottak találkozási terepet. Ez a közösség voltaképpen egy szubkulturális elitet alakított ki, különösen az olyan „tömeg-szubkulturális" jelenségekkel összehasonlítva, mint pl. a cseh *freetekno*[18] mozgalom. A második különbség a rítusok szezonális ciklikusságát érinti. Míg a karneválok ezen organikus, a megújulás alapelvéhez és a népi hitvilághoz kötődő jellegzetességét a szakirodalom pl. a teliholdas (full moon) partik periodicitásában fedezi fel (St John 2006), ez a periodicitás a dementív partin nem kötődik hitvilághoz, viszont a demencia egy szimulált rétegévé változhat át. Például, amint arról egy korábbi részletben már szó esett, maga a telihold is puszta szimulákrumként lebeghet az égen, alapanyagot biztosítva a demencia újabb rétegei számára. Harmadszor, habár Bahtyin szót ejt a groteszk rendszer önreflexiójáról (ami nem csupán a világot, hanem önmagát is parodizálja), a groteszk realizmusra elsősorban olyan félhivatalos narratívák táptalajaként tekint, amelyek a hivatalos

[18] Freetekno rendezvényeket is látogató informátoraim szerint a cseh freetekno olyan, nagyobb tömegeket és a psytrance-énél fiatalabb korosztályokat megmozgató elektronikus tánczenei mozgalom, amely a techno elektronikus tánczenei műfaján keresztül a punk dühös, lázadó világnézetét és esztétikáját viszi tovább.

ideológia trónfosztását valósítják meg. Míg a szakirodalom valóban felmutat olyan elektronikus tánczenei „tiltakozó karneválokat" („carnivals of protest"), amelyek ideológiai ellenállást gerjesztenek (St John 2003), a dementív partirítus az ideológiákat a „totális nonszensz" szabadon lebegő rendszerében oszlatja fel. Végül talán a legfontosabb különbség: míg a groteszk realizmus jól meghatározott működési iránnyal és készlettel rendelkezik (a magasabb egyházi értékek lefokozása az alsó, anyagi-testi régió, és különösen az altesttel kapcsolatos biológiai tevékenységek irányába), a pszichedelikus demencia nem foglalható ilyen korlátok közé. A demencia nem anyagi/testi irányelvek alapján formálja újra a valóságot, hanem az amorf törvények olyan eklektikus szabadjátékát generálja, ami a kulturális rendszer(ek)től való elszakadást eredményezi.

A pszichedelikus demencia és a bahtyini groteszk közötti fő különbségek voltaképpen a nonszensz (irodalmi) közege felé tolják el a dementív élményt. A cikk első felében már említettem, hogy a verbális demencia működését a csodaországi nonszensznek megfeleltethető törvényszerűségek irányítják. Az irodalomtudomány pedig gyakran tárgyalja az átfogóbb értelemben vett irodalmi nonszensz és a groteszk közötti párhuzamokat és különbségeket. Az irodalmi nonszenszre definíciót kereső munkájában Tigges (1987) elhatárolja a nonszenszt az olyan egyéb, abnormalitást és ambivalenciát kifejező rokon terminusoktól, mint például a groteszk (vagy éppen a szürrealizmus). Tigges a groteszket „törvények összecsapásaként" (vagy a kánonnal való összecsapásként) definiálja, ami a fizikai formák oly módon történő eltorzításához vagy fantasztikus kombinációjukhoz vezet, amely végső soron a valóság „alsóbb" rétegeire irányítja a figyelmet (a Bahtyin által tárgyalt, fentebb említett lefokozási mechanizmushoz hasonlóan). A nonszensz azonban semmiféle kánont nem fenyeget, mivel semmilyen normális állapotra nem tesz utalást. Míg a józan ész diskurzusa a „valóságra" vonatkozik, a nonszensz diskurzus a „semmire" mutat: a nonszenszben sokszoros jelentések képződnek, amelyek végül *nulla jelentésre redukálódnak*. A nonszensz tehát megkérdőjelezi és feloldja a valóságot (Tigges 1987). Már láthattuk, hogy a verbális demencia is hasonló módon csoportosítja át a környező valóságot a parti többszörös jelentésű szimulákrumrétegeibe. A parti szemantikai elemzése során az is kiderült, hogy a számtalan ideiglenes jelentés egyetlen végtelen sűrűségű, dekódolhatatlan rétegbe csúszik össze a tánctér rítusában. Ebben a zónában a jelentés feloszlik vagy artikulálatlan marad, vagyis: *a nullára redukálódik*.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a dementív trip és a partikörnyezet összefonódásából kikristályosodó esztétikai kategóriák egyfelől a groteszk realizmus határvidékén mozognak (ezt a tendenciát különösen a pszichedelikus élmény amorf folyama és a reggeli demencia derűs, újjászületésszerű élményei erősítik). Ugyanakkor a verbális aktusok jellegzetességei és a demencia – kulturális rendszereket és narratívákat feloszlató – működési logikája az irodalmi nonszensz közeli rokonságára mutatnak rá. Az irodalomelméleti diskurzusra alapozó vizsgálat konklúziójaként tehát elmondható, hogy a partik pszichedelikus demenciája a bahtyini karnevál groteszk realizmusát a nonszensz kötetlenebb, légüres közegében konfigurálja újra.

4.2. A tánctér kifordított fensége

A cikk hátralevő, az eddigiektől némiképp elkülönülő részében a tánctér alaprítusa által mozgósított esztétikai kategóriákat vizsgálom. A gondolatmenet kiindulási pontját Lyotard (1991) a fenséges fogalmával kapcsolatos esztétikai fejtegetései biztosítják. Lyotard elemzését részben arra a kanti fenséges szituációra alapozza, amelyben egy végtelen kiterjedésű objektum, amely csupán az értelem egy abszolútumot kifejező ideájaként konceptualizálható, megszünteti a reprezentáció képességét. A fenséges komplex, a fájdalmat örömmel ötvöző esztétikai gyönyöre abból a szembesülésből származik, hogy az emberi képzelet képtelen az ideának megfeleltethető reprezentáció biztosítására. A fájó kifejezésképtelenség azonban kettős gyönyört generál: a képzelet egyrészt megkísérli a tárgyát az értelemével harmonizálni (az idea szintjére emelni), másrészt pedig a reprezentáció impotenciája az ideák hatalmas erejének negatív mutatójaként szolgál. Az idea abszolútuma tehát a negatív megjelenítésben tárulkozik ki (Lyotard 1991). A fenséges érzés egyaránt előtör a romantikus és az avantgárd művészetekben, amelyek Lyotard szerint a megjeleníthetetlen megjelenítését tűzik ki célul. A két áramlat közötti fő különbség: míg a nosztalgikus romantika a megjeleníthetetlent a távolban, egy elveszett kezdetként vagy végként próbálta megtalálni, az avantgárdok a lehető legközelebbi pontra, vagyis a műtárgy anyagára összpontosítottak (Lyotard 1991). Munkájában Lyotard felidézi Burke gondolatait a megkönnyebbülés negatív gyönyöréről. Egyes objektumok és benyomások a létfenntartásunk fenyegetésével terhesek; a fenséges egy olyan hatalmas indulat *terrorjával* szembesít, ami azzal fenyeget, hogy többé semmi sem fog történni (ez a semmivel való szembesülés, vagy a rendszer felbomlásának rettenete). A fenséges érzése abból a megkönnyebbülésből ered, hogy a minket körülvevő fenyegető űr közelsége ellenére valami még mindig történik, és ez a valami „itt", „ezen a helyen" található (Lyotard 1991).

Míg a dementív táncrítus hasonló problémakörrel foglalkozik (azaz a rendszer felbomlásával való szembesüléssel), a befogadót olyan pozícióba helyezi, ami nem „ezen a helyen", hanem „azon a helyen" található. Ha a fenséges szituáció a szemlélődő létezésszigetét körülvevő és fenyegető végtelen óceánnal való szembesülést és az ebből fakadó megrendülést jelenti, akkor a dementív rítus a víztömeg habjai közé dobja a szubjektumot, s ezzel nem a reprezentáció, hanem az értelmezés képességét szünteti meg (a dementív logika feloszlatni igyekszik minden olyan újabb és újabb, „itteni" értelmezés-szigetet, amit a konceptualizáció aktusai a szubjektum köré rajzolnának). Az alapélmény nem más, mint a tiltott/elérhetetlen zónába való belépés pillanatának megragadása és kiterjesztése a rítus által (a következő, vagyis a határátlépés utáni pillanatban a tiltás már feloszlana, az ismeretlen a rendszer részévé válna). A tánctér lehetetlen kísérlete az „ottani" Másik átélésére irányul – anélkül, hogy azt „ide" szállítaná (anélkül, hogy az Én-be integrálná, azaz feloszlatná vagy megértené a Másikját). Éppen ezért a rítus elsődleges célja, hogy minden eleme

maximálisan „elszállt" (a valóságtól elrugaszkodott) és ambivalens legyen. A fenséges és a pszichedelikus élmény egyaránt a világ és nem világ határvidékén körvonalazódik (a rendszer és felbomlása, az artikulált és a nem artikulált, a véges és a végtelen határán); a perspektívájuk azonban ellentétes. A fenséges a megjeleníthetetlen entitást a rendszeren belülről értelmezi, és egy idea/fogalom formájában konceptualizálja. Ez a fogalom a rendszer struktúrájában helyezkedik el. A dementív rítus megfordítja a fenséges szituációt: a határvidéket kívülről próbálja megközelíteni, a lehetetlen egy olyan zónájából, ahol minden jelentés értelmét veszíti (beleértve az élmény jelentését is). Ezt a szemantikai összeomlást egy többdimenziós bolondokháza-szimuláció pozitív megjelenítése váltja ki.

A show az avantgárd fenségest fordítja ki, mivel vágyának titokzatos tárgya nem a romantika elérhetetlen távolságaiban, hanem a közvetlen közelben, a valóságot felülíró rituális közeg alapanyagában rejlik: ezt a boszorkányfőzetet a bizarr zenei és vizuális környezet (a technológia és a természet összjátéka), az interaktív közönség, valamint az LSD konglomerátuma alkotja. Az egyik adatközlőm szerint a megfelelő tánctér fő jellemzője, hogy a pszichedelikumok befolyása alatt álló résztvevők „egyszerűen képtelenek másra, mint kicsavart, nem e világi mozdulatokkal tekeregve követni a totálisan elszállt zenét" (5. interjú). A drog működési mechanizmusa lehetővé teszi, hogy minden résztvevő egy különálló (idegen) perspektívával rendelkezzen, az egyetlen közös nevező pedig annak kollektív nem tudása, hogy mi is történik éppen. A dementív tánctér egy olyan módosított, a platóni idea trónfosztását követelő Bábel-tornyot szimulál, amely nem omlik össze a felfoghatatlan nyelvzavarban, hanem az entrópiát kiaknázva organikus struktúraként növekedik vagy fejlődik tovább. A formátlan és alaktalan kanti fenségessel ellentétben a tánctérélmény inverz fensége a formák folyamatos tobzódásából, örvényléséből és – groteszk módon: – egymásba átfolyásából emelkedik ki.

Korábban már említettem, hogy a táncrítus olyan rendszert épít fel, amely mesterségesen szimulálja önmaga törvényeinek hiányát. A rítus struktúrájának entrópiáját a pszichedelikus drog egyik fő jellemzője szavatolja: az LSD-trip mindig előreláthatatlan következményekkel járhat, a partikörnyezet pedig egyáltalán nem kínál biztos fogódzókat az utazásban elveszettek számára, hanem épp ellenkezőleg: az „e világitól" való elszakadást maximalizálja. A kulturális rendszer(ek) feloszlatásának vagy kikerülésének szimulációja során az ideális parti egy idegen bolygóhoz hasonló ismeretlen zónába helyezi a résztvevőt. A folyamatban felszabaduló esztétikai kategória pedig nem más, mint a kifordított fenséges. Lényeges, hogy a fenségessel való oppozíció már a groteszk esztétikáját is jellemezte (Bakhtin 1968) – a groteszk világkép pedig, amint azt már láthattuk, sok szempontból a psytrance-be is átszivárgott. A fenséges élményével ellentétben, ami egy végtelen arányokkal rendelkező, ám konceptualizálható entitás ábrázolhatatlanságából származtatható, a dementív tánctér olyasvalamit fejez ki, ami felfoghatatlan vagy artikulálatlan a rendszerben. Míg a fenséges megkönnyebbülése abból a felismerésből fakad, hogy mindennek

ellenére valami történik, a dementív élmény folyamán semmi értelmezhető nem történik, vagy éppen: minden, ami nem értelmezhető, megtörténik.

Mindez nem jelenti azt, hogy a pszichedelikus utazás után ne lehetne konceptualizálni vagy ideológiai keretrendszerben elhelyezni az élményt, ami utólag a tripbe is visszaszállhat. A pszichedelikus élmény természetéből kifolyólag igencsak alkalmas arra, hogy számos populáris narratívába beágyazódjon. Például a „nem világhoz" („un-world") való kötődése kvázivallásos (egy magasabb entitás megtapasztalása), kvázimetafizikai (az univerzum megtapasztalása) vagy kvázipszichológiai (a tudatalatti megtapasztalása) köntösbe bújtathatja; a drogfogyasztás illegális státusa és szubverzív potenciálja különféle ellenállás-narratívákhoz kapcsolhatja; az emancipatorikus hatását (amelyet pl. a Másik közös megtapasztalása generálhat) pedig a rave-kultúra „PLUR" (Peace, Love, Unity, Respect) ideológiája aknázhatja ki. Ezek a narratívák egyértelműen előtörnek számos, a hippiörökséget ápoló vagy pártoló psytrance színtér közegében (Greener és Hollands 2006, Tramacchi 2001), a cseh terepen azonban nem élveztek explicit támogatottságot. Még a „spirituálisabb" szektorból érkező résztvevők is gyakran állították azt, hogy az élmény maga sokkal többet nyújt, mint amennyit a narratíva „üres szavai" sugallnak – vagyis túlmutat a narratív kategóriák határain. A színtéren a hiedelmeket és ideológiákat általában „mindenki magánügyének" tartották, és a résztvevők zömét elsősorban az esztétikai hedonizmus és/vagy az a (nem-)tanulási [(un-)learning] folyamat foglalkoztatta, amelyet a „tudatállapotok mélységeinek feltérképezése" jelentett (2. kérdőív).

5. Összegzés

Ebben a cikkben a csehországi példa felmutatásával számos szabadtéri psytrance fesztivál egy olyan, általam elsődleges fontosságúnak tartott aspektusára összpontosítottam, amelyről a szakirodalomban általában nem esik szó. Az elemzés fókuszában a pszichedelikus utazás egy specifikus fajtája állt, amely meglátásom szerint a psytrance elektronikus tánczenei műfaj kellőképpen „csavart" alműfajai (mint pl. a dark psytrance) köré épülő partik szerves része lehet. Míg a pszichedelikus tudatállapotot a korai LSD-kutatók skizofréniaként vagy paranoiaként jellemezhető „pszichózismodellként" bélyegezték meg (Novak 1997), az itt tárgyalt metaforikus „téboly" vagy „demencia" egy jellegzetes szabályszerűségekkel rendelkező, ritualizált és a nyugati esztétika történetéhez szerves módon kapcsolódó jelenségre utal. A cikkben a pszichedelikus demencia szimbolikus elemzésére, a dementív partirítus vizsgálatára és a dementív esztétika meghatározására került sor.

Habár a bevezetőben a demenciát a cseh színtér lokális jellegzetességeként tárgyaltam, ez a jelenség valószínűleg nem korlátozódik Csehország területére: a megfelelő zene és a pszichedelikus drogok egyvelege tetszőleges psytrance partin ösztönözheti a megjelenését. Ezt a kijelentést saját, nemzetközi partitapasztalataim is alátámasztják: az eszményi táncrítust jellemző bolondokhá-

za-állapotot volt alkalmam átélni görögországi és magyarországi dark psytrance partik táncterein egyaránt, tipikusan dementív párbeszédeket pedig folytattam LSD-befolyás alatt álló portugálokkal is. Mindez azt jelzi, hogy a pszichedelikus demencia túlmutat a lokális színtér keretein, azonban hangsúlyos és jellegzetes artikulálódása a cseh terepen (amit a résztvevők hajlamosak voltak a nemzetközi összehasonlításban is kimagasló sör- és alkoholfogyasztáshoz, valamint a helyi humorérzékhez kapcsolni) ideális közeget biztosított a kutatásához.

Hivatkozások

Bakhtin, M. (1968) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Balotă, N. (1979) *Abszurd irodalom.* Budapest: Gondolat.

Baudrillard, J. (1988) Simulacra and Simulation. In M. Poster, szerk. *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 166–184.

Baudrillard, J. (1990) *Seduction*. Montréal: New World Perspectives Press.

Bennett, A. és R. A. Peterson (2004) Introducing Music Scenes. In A. Bennett és R. A. Peterson, szerk. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1–16.

Bloch, M. (1992) *Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, S. (1973) The Return to the Primary Process. *Psychosomatics*, 14: 9–11.

Douglas, M. (1966) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo.* London: Routledge & Kegan Paul.

Fejér B. (2000) A parti: Antropológiai sűrű leírás. *Replika*, 39: 61–74.

Flescher, J. (1969) The Language of Nonsense in Alice. *Yale French Studies*, 43(The Child's Part): 128–144.

Geertz, C. (1983) Common Sense as a Cultural System. In C. Geertz, szerk. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology.* New York: Basic Books, 73–93.

Greener, T. és R. Hollands (2006) Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance. *Journal of Youth Studies*, 9(4): 393–418.

Hofmann, A. (1979) *LSD: My problem child.* Sarasota (FL): MAPS.

Kokoszka, A. (2006) *States of Consciousness: Models for Psychology and Psychotherapy*. Berlin: Springer.

Ludwig, A. (1969) Altered States of Consciousness. In C. T. Tart, szerk. *Altered States of Consciousness*. New York: Wiley, 9–22.

Lyotard, J.-F. (1991) *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press.

Noll, R. (1983) Shamanism and Schizophrenia: A State-Specific Approach to the „Schizophrenia Metaphor" of Shamanic States. *American Ethnologist*, 10(3): 443–459.

Novak, S. J. (1997) LSD before Leary: Sidney Cohen's Critique of 1950s Psychedelic Drug Research. *Isis*, 88(1): 87–110.

Pechnick, R. N. és J. T. Ungerleider (2004) Hallucinogens. In M. Galanter és H. D. Kleber, szerk. *The American Psychiatric Publishing Textbook of Substance Abuse Treatment.* Arlington (VA): American Psychiatric Press, 199–210.

St John, G. (2003) Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. In D. Muggleton, és R. Weinzierl, szerk. *The Post-Subcultures Reader.* London: Berg, 65–82.

St John, G. (2004) Techno millennium: dance, ecology and future primitives. In G. St John, szerk. *Rave Culture and Religion.* New York: Routledge, 213–235.

St John, G. (2006) Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview. *Culture and Religion*, 7(1): 1–25.

Taylor, T. D. (2001) *Strange Sounds: Music, Technology & Culture.* London: Routledge.

Ter Bogt, T., B. Hibbel, és P. Sikkema (2000) De geschiedenis van jeugdcultuur en popmuziek. In T. Ter Bogt és B. Hibbel, szerk. *Wilde jaren: een eeuw jeugdcultuur.* Utrecht: Uitgeverij LEMMA, 7–168.

Thornton, S. (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital.* London: Wesleyan University Press.

Tigges, W. (1987) An Anatomy of Nonsense. In W. Tigges, szerk. *Explorations in the Field of Nonsense.* Amsterdam: Rodopi, 23–46.

Tramacchi, D. (2001) Chaos Engines: Doofs, Psychedelics, and Religious Experience. In G. St John, szerk. *FreeNRg: Notes From The Edge of The Dance Floor.* Altona (Vic.): Common Ground Publishing, 171–187.

Turner, V. (1982) *From ritual to theatre: The human seriousness of play.* New York: PAJ Publications.

Willis, P. E. (1975) The Cultural Meaning of Drug Use. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance Through Rituals.* London: Routledge, 106–118.

Diszkográfia

Para Halu. Space Rock. ZAICD03. bfl cd 15. Zaikadelic Records. 2007. Izrael.

Ilg Barbara

Punk, rock, easy riders

Szubkulturális jelenségek egy helyi motorosközösségben

1. Bevezetés

A motoros életstílusról és a motorozásról kialakult klasszikus képhez vitathatatlanul hozzátartoznak a lázadás, a szabadság és a deviancia megjelenési formái. Valójában ezek a konnotációk az ötvenes években hírhedtté vált amerikai motorosbandáknak, főként a Pokol Angyalainak (Hell's Angels) és más illegális motoroscsoportosulásoknak köszönhetőek. Ugyanakkor a korabeli média is sokat tett a motorosok rossz színben való feltüntetéséért, olyan hitehagyott motoroskarakterek ábrázolásával, mint amilyeneket Marlon Brando vagy James Dean alakítottak a filmvásznon.

> Ezek a lázadó motorosok általában bőrdzsekit, csizmát és kendőt viseltek, halálfejet, vaskeresztet és horogkeresztet tettek a nyakukba, sokat ittak és káromkodtak, és állandóan verekedtek a rivális bandákkal, a rendőrséggel vagy akárki mással, aki az útjukba került. A hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején egy másfajta motorostípus jelent meg, mind a médiában, mind a valós életben, amelyet leginkább Peter Fonda és Dennis Hopper személyesített meg az *Easy Rider*ben. Ezek a motorosok is lázadók voltak, és sok hasonló szimbólumot viseltek, mint elődeik, de feltűnően hosszú hajat és szakállt növesztettek, a béke jelképeit hordták magukon és sokkal inkább szívtak marihuánát és használtak LSD-t, mint ittak alkoholt vagy dohányoztak. A „Szeretkezz, ne háborúzz" szlogent szentírásnak vették, és nagyon ritka volt közöttük a verekedés. A hagyományos törvényszegő motorosok összetűzésbe kerültek ezekkel a hippi motorosokkal, így a motorosszubkultúra széttöredezett, bár a testvériség érzése azok között a motorosok között továbbra is megmaradt, akik ellenezték a négy vagy több keréken való száguldást. (Thompson 2009: 89–90)

Amerikában a hetvenes és nyolcvanas években csökkent a motorozás népszerűsége, a Harley Davidson cég majdnem csődbe ment, és helyét a japán gyártók vették át, akik olcsóbb, gyorsabb, halkabb motorokkal törtek be a piacra, amelyekkel a lázadó motorosok helyett inkább a középosztályt célozták meg (Thompson 2009).

Magyarországon a motorsport az ötvenes években lett nagyon népszerű, a háború után Csepelen újraindult a motorgyártás, megjelentek a 100-as, 125-ös, 250-es Csepelek, valamint új magyar márkák láttak napvilágot, a Pannonia, a Panni, a Berva és a Danuvia. A Magyar Motorsport Szövetség 1947-től számos hazai versenyt rendezett, és 1954-ben bemutatták az első magyar terve-

zésű versenymotort, a CÉL motort a Városligetben (Budur 2009). A hetvenes években azonban megszűnt a motorkerékpár-gyártás Magyarországon, a klasszikus modellek a gyűjtők birtokába kerültek, és a rendszerváltás után egy-egy magyar gyártmányú motor óriási kincsnek számított. Valójában a kilencvenes években vált újra közkedveltté a motorozás, és ekkoriban a baráti társaságokból kialakult motorosbandák tagjaiban is feléledt a fentebb említett klasszikus amerikai motoros életstílus iránti nosztalgia.

Saját kutatásomban egy kilencvenes évek közepén alakult Budapest környéki motorosszubkultúra jellegzetességeit mutatom be. A körülbelül 16 éve alakult RWP (Off Road Wing Pigs) nevű motorosbanda tagjai talán semmiben nem különböztek azoktól a vidéki srácoktól, akik ekkoriban voltak 15-16 évesek, és a jogosítvány megszerzése után megkapták az első motorjukat. Sokaknak a kismotoros jogosítvány csak egy állomás volt a valódi jogosítvány megszerzéséhez, másoknak viszont a motorozás szenvedélyükké vált, és megkezdődött az olcsóbb árkategóriába tartozó motorok gyűjtése. A 8-10 tinédzserből álló csapat járgányai kezdetben a régi Pannoniák, Uralok és Csepel motorbiciklik voltak, amelyek barkácsolása egy valódi bandává, a motoros életstílus követőivé kovácsolta össze a csapatot. Az évek során megjelent egy fiatalabb generáció is, akiket a régiek csak „utánpótlásként" emlegettek, hat évvel ezelőtt pedig néhányan a tagok közül elhatározták, hogy motorostalálkozót szerveznek. A találkozó szervezése törvényes kereteket igényelt, ezért a tettre kész tagok kiváltak, és megalapították a Pilisi Motoros Egyesületet. A banda másik része azonban ma is a kezdeti hagyományokat követi.

A vizsgálat során egyrészt, olyan, az ifjúsági szubkultúrákra jellemző jegyeket keresek, amelyek meghatározzák a csoport identitását és helyét egy szűkebb szubkulturális környezetben, a motorostársadalomban, valamint egy tágabb viszonyrendszerben, amely a többségi társadalmat jelenti. Feltárom a csoport belső szerkezetét és dinamikáját, és megpróbálok rávilágítani arra, hogy mit nyújt a tagok számára a szubkultúra. A legtöbb motoros életstílust vizsgáló tanulmány (Willis 1978, Schouten és McAlexander 1995, Thompson 2009) kiemeli a szubkultúrában résztvevők csoporthierarchiában elfoglalt helyét, számba veszi a motoros életstílusra jellemző szimbolikus megjelenési formákat és ezek jelentéseit, bemutatja a motorosközösség külső jegyekben is megnyilvánuló stílusát, és próbál rávilágítani egy olyan lehetséges világképre, amely meghatározza egy-egy motoroscsoportosulás gondolkodását. Természetesen ezek a világképek rendelkeznek olyan közös vonásokkal, amelyek az egész motorostársadalmat jellemzik, ilyenek például a gépek szeretete, a férfibarátságra jellemző testvériség érzése, a halált megvető bátorság, a nőkhöz való viszony, a kemény rockzene szeretete, és az egész életérzés mögött megbúvó maszkulin társadalomképbe vetett hit. Ezeket a jellemzőket saját kutatásomban is sorra veszem, ugyanakkor az egyes elemek közötti lehetséges kapcsolódási pontokat, egymásra vonatkozásokat olyan jelentéshálóban képzelem el, amelyet leginkább az etnográfiából ismert „sűrű leírásnak" (Ryle nyomán Geertz 1994) nevezhetnénk. Ebben a megközelítésben a kultúra, és jelen eset-

ben az általam vizsgált szubkultúra vizsgálata szemiotikai jellegű. Geertz szerint „az ember a jelentések maga szőtte hálójában függő állat" (1994: 172).

A kultúra jelentené a hálót, elemzése pedig a jelentés nyomába szegődő értelmező tudomány, amelynek célja a felszínen rejtélyes társadalmi kifejezések magyarázata. A kultúra nem a társadalmi események, viselkedések és folyamatok oka, hanem kontextus, amelyen belül valami érthetően, azaz sűrűen írható le. Az etnográfus tulajdonképpen nem is tesz mást, csak ír, a viselkedést regisztrálja (Geertz 1994).

> Az etnográfus – kivéve, ha rutinszerű adatgyűjtést végez (amit természetesen szintén meg kell tennie) – valójában összetett fogalmi struktúrák sokaságával kerül szembe, számos struktúra egymásra rétegződik vagy összegabalyodik. Ezek a struktúrák egyszerre idegenek, szabálytalanok és rejtettek, s neki kell kitalálnia, hogy először miként ragadja meg, majd hogyan mutassa be őket. (Geertz 1994: 177)

A struktúrák nem mindig szimbolikusan jelennek meg, sokszor nagyon expliciten fejeződnek ki egy-egy viselkedési formában, éppen ezért a felszínen felbukkanó jelenségek mögött egy teljesen koherens rendszer meglétének feltételezése lehetetlen. Geertz szerint a koherencia minimumát minden kulturális rendszernek tartalmaznia kell, de ez sohasem egy kifogástalan formai rend konstrukciója. Az etnográfiai leírás értelmező jellegű, egyrészt fel kell tárnia, hogy mit jelentenek a társadalmi cselekedetek azok számára, akiknek a cselekedetei, másrészt meg kell állapítania, hogy az így nyert tudás mit bizonyít az adott társadalomról és a társas életről általában. Tulajdonképpen ezek az értelmezések nem illeszthetőek bele egy általános kultúraelméletbe (mivel ebben az értelemben ennek léte is kétséges), az elmélet célja itt inkább az, hogy megalkosson egy olyan szókincset, „amelyben kifejezhető mindaz, amit a szimbolikus cselekedet önmagáról – azaz a kultúra szerepéről az emberi életben – elmondhat" (Geertz 1994: 195). Az általam készített „sűrű leírás" valójában a szubkultúrakutatás és a motoros életstílus fogalomrendszeréből alkotja meg azt a sajátos szókincset, amely bemutatja a különböző viselkedési formákat és cselekedeteket a szubkultúrában, a felbukkanó strukturális összefüggések értelmezésére azonban az antropológiából ismert beavatási rítusok mentén teszek kísérletet.

2. Klasszikus szubkultúra, fogyasztói szubkultúra, életstílus

2.1. A szubkultúrakutatás kezdetei

A szubkultúra fogalmának problematikusságára szinte minden szubkultúrakutatással foglalkozó szerző felhívja a figyelmet (Bennett 2005, Hodkinson 2005, Rácz 1998a). Egyrészt kérdéses, hogy mely csoportokat neveznek szub-

kultúrának a különböző elméletalkotók, másrészt számos olyan alternatív elnevezés van használatban jelenleg is, amelyek a szubkultúra fogalom helyettesítésére szolgálnak (Kacsuk 2005). Bár a fogalom pontos definíciója a szubkultúrakutatás irányának megfelelően változott, mégis érdemes kiindulni Stefan Hradil német szociológus következő meghatározásából:

> A hagyományos szubkultúrafogalom lényegileg értékek és normák egy rendszerének létezésére vonatkozik, melyeket egy bizonyos társadalmi csoport általánosan elismer, és amelyek a hivatalos kultúra értékeitől részben eltérnek. A „szubkultúrák" lehetnek egyszerűen mások, mint a hivatalos kultúra. A hagyományos szubkultúrafogalmak azonban gyakran ragaszkodnak ahhoz, hogy a szubkultúrák (latens vagy manifeszt) konfliktusban állnak a hivatalos kultúrával. (Hradil 2002: 356)

A szubkultúrakutatás első szakaszában, amely a húszas években keletkezett az amerikai szociológia keretei között, és az ötvenes években érte el csúcspontját, az érdeklődés középpontjában a fent említett konfliktusok manifeszt megnyilvánulásai álltak, azaz a deviáns ifjúsági szubkultúrákat vizsgálták. A munkásosztály fiataljai által elkövetett bűncselekmények a csoportot meghatározó normákká váltak, amelyet a kutatók egyfajta válasznak tekintettek a fiatalok rossz társadalmi helyzetéből adódó problémákra. Az ifjúsági bűnelkövető szubkultúra, a környező társadalom (középosztály) normarendszerének nyílt elutasítását képviselte, a szubkultúra tagjai tehát ebben az értelmezésben lázadók. A korai magyarázatok szerint a fiatalok belesodródnak ezekbe a csoportokba, számukra tulajdonképpen nincs is más lehetőség, hiszen szülői, kortárs vagy szomszédsági környezetük erre „ítéli" őket (Rácz 1998a). Az ötvenes években Albert Cohen (1955) és Howard Becker (1963) szubkultúrakutatásról szóló tanulmányaiban érhető a leginkább tetten az a paradigmaváltás a devianciamagyarázatokat illetően, amely a deviáns viselkedés okait már nem az egyén bűnöző személyiségére vezeti vissza, hanem az adott bűnelkövetői gyakorlatokat a szubkultúra tagjai és a társadalom általi minősítések különbségeiben ragadja meg. Ebben a megközelítésben a szélesebb társadalom által elítélt cselekedetek számíthatnak helyénvalónak a szubkultúrán belül, és ezek egyben a csoportban való tagság megerősítésére is szolgálhatnak.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején leginkább a rögzített zene műfajaihoz (beat, rock) kötődően olyan ifjúsági szubkultúrák jöttek létre, amelyeknek a társadalomtól való elkülönülése szimbolikus jelekben is megnyilvánult (hajviselet, öltözködés, zenei ízlés). Így a szubkultúrakutatás súlypontja a deviancia okainak keresése helyett a szubkultúra kialakulásának folyamatára tevődött át. A kutatás „új hulláma" Angliából indult, és nemcsak a szubkultúrák determinisztikus mivoltát kérdőjelezte meg, hanem a dominánsnak feltételezett kultúra létét is kétségbe vonta.

> A kihívás azonban már ott megjelenik, hogy a domináns szimbolikus univerzum nem az *egyetlen* létező, és nem *objektív* – hiszen felismerhetővé válik konstruált volta. (Rácz 1998a: 52)

Ezekben az írásokban a fiatalok egyszerűen mások, mint a domináns kultúra, és másságukat szimbolikus jegyekben fejezik ki, egyfajta válaszként a társadalomban megjelenő problémákra. A szubkultúra tagjai nincsenek determinálva erre a küzdelemre, hanem aktív döntéshozók, önként vállalják a csoporttagságot. Ennek a kutatási periódusnak a legfontosabb művei a birminghami iskolához és Stanley Cohen (1972) morális pánik elméletéhez köthetők.

2.2. A szubkultúra mint jelrendszer

Az 1964-ben alakult birminghami Kortárs Kritikai Kutatóközpont (CCCS) a szubkultúrák leírását interdiszciplináris (irodalmi és szociológiai) keretbe próbálta helyezni, a szubkultúrák külső megjelenési formáit olvasható jelrendszernek képzelte el, amelynek struktúrája értelmezhető a társadalomban megjelenő konfliktusokat kísérő feszültségekre adott válaszként (Kacsuk 2005).

Ennek megfelelően Phil Cohen (1972) például a második világháború utáni brit ifjúsági szubkultúrák megjelenését „szülőkultúrájuk, a hagyományos munkásosztályi kultúra válságaira adott válaszkísérletnek" (Kacsuk 2005: 95) tekinti. Ugyanakkor az 1975-ben megjelenő *Resistance Through Rituals* (Hall és Jefferson [1975] 1993) című tanulmánykötet írásai arra hívják fel a figyelmet, hogy az uralkodó hatalom által fenntartott diskurzusban a fiatalok és az ifjúsági kultúra az osztály nélküli társadalom megtestesítői, de ez a valóságban korántsem így van. Ezzel az elképzeléssel és fogalomhasználattal állítják szembe a kötet szerzői az ifjúsági szubkultúrák vizsgálatát: „az ifjúsági szubkultúrák fejezik ki a legjobban az ideológia és a valós gazdasági-társadalmi viszonyok között feszülő ellentmondást, nevezetesen azt, hogy a brit társadalom semmivel sem került közelebb az osztályok felszámolásához" (Kacsuk 2005: 96). A kötet másik meghatározó eleme a szubkultúrák különböző stiláris jegyei közötti mélyebb párhuzamok, homológiák feltételezése, amelyek szoros kapcsolatban állnak a tagok társadalmi helyzetével, konfliktusaival.

A strukturális homológiák keresése jelentős szerepet játszik egy, a saját kutatásom szempontjából is fontos kötetben, Paul E. Willis: *Profane Culture* (1978) című művében. Willis 1969-ben egy angliai városban vizsgált két ifjúsági szubkultúrát, a motoros fiúkat és a hippiket.

A szerző a motorosszubkultúrára vonatkozó végkövetkeztetéseiben még szorosan illeszkedik a CCCS hagyományához, hiszen a motoroskultúra minden strukturális összetevője, az öltözködési stílus, a motorbicikli szeretete, a halállal való szembenézés, az etnocentrizmus, a nőkhöz való viszony, valamint a jól táncolható zenékért való rajongás együtt olyan homogén vázat alkotnak, amelyek egy valójában nem túlságosan körvonalazódott maszkulin világkép-

hez kapcsolhatók (Chaney 1996). Willist (1978) azonban sokkal jobban érdekli annak a belső logikának a kibomlása, melynek mentén a szubkultúra szerveződik, mint az, hogy miért lesznek ezek a csoportok az osztály nélküli társadalom hegemón ideológiájának mágikus ellenállói. Ugyanakkor a homológ struktúrát szervező erők gyakran párhuzamba állíthatóak azzal a funkcióval, amit a többségi társadalomban ellátnak. Így a maszkulinitás túlhangsúlyozása a motoros fiúk esetében összekapcsolódik a modern társadalmakra jellemző patriarchális családkép megőrzésével.

Egy másik érdekes homológia a *Profane Culture*-ban, ahogyan a szerző az idő dimenziója mentén rendezi egybe a motorosszubkultúrára jellemző néhány (nem minden!) összetevőt. Willis (1978) szerint az ötvenes évek rock and roll számainak pergő ritmusa ugyanolyan életérzést vált ki a motoros fiúkból, mint a gyors és veszélyes motorozás. Az „aranykor" előadóinak fellépési stílusa (Elvis Presley, Buddy Holly) is az eredetiséggel, a megismételhetetlenséggel hozható kapcsolatba, nem véletlen, hogy egy-egy ilyen kislemez birtoklásának óriási jelentősége volt a motorbiciklis fiúk körében. Az újra és újra előbukkanó ütemek pedig olyan elemi összetevői és strukturálói is a zenének, amelyek konkrétumot, biztonságot jelentenek. A rockzene tehát bármikor abbamaradhat és újrakezdődhet,

> ahogyan az egész motoroskultúra egy kísérlet arra, hogy megállítsa vagy felforgassa a polgári, iparosodott, kapitalista időérzékelést – alapjában azt a tapasztalatot, amelylyel a motoroskultúra tagjai szembesülnek a munkában, és amely valójában nagyon is fontos része az életüknek. (Willis 1978: 78)

A kultúra tagjai azonban nem ok-okozati összefüggéseken keresztül jutnak el ehhez a tapasztalathoz, hanem egyszerűen csak élnek és megtapasztalják ezt a konkrét és alapvetően időtlen világot, amely tagadja a fennálló, racionalitáson alapuló rendet. Hallgatni a kipufogó egyenletes pöfögését, céltalanul száguldani valahol, egy olyan állandó létezési mód, amely egy nem tervszerű, nem kiszámítható vég felé halad. Meghalni a motorbiciklin pedig teljesen megállítja az időt, örökre rögzíti és biztosítja ezt a szimbolikus létmódot (Willis 1978).

Tehát a rockzenét strukturáló idő a gyors és pörgős ütemekben nyilvánul meg, amely homológiát képez a száguldással és a kipufogó ütemes pöfögésével. Mindezek pedig egy olyan időtlen világba repítik a szubkultúra tagjait, amely éles ellentétben áll a munka és a kapitalista világ strukturált időképével, és egyben menekülési lehetőség is a polgári időből. Ugyanígy a hippi kultúrában a hallucinogén kábítószerek és az éles rockzene között lehet szoros kapcsolódási pontot találni, amely a koherenciát biztosítaná.

Jól látható, hogy Willis (1978) az általa vizsgált szubkulturális jegyek közül egyeseket kiemel, másokat viszont figyelmen kívül hagy, a struktúrát szervező erő tükrében. Azzal is tisztában van, hogy a strukturális homológiák egyáltalán nem nyilvánvalóak a szubkultúra tagjai számára, sőt sokszor nem is jelen-

nek meg nyíltan, a résztvevők „csak" benne vannak ebben a motoros- vagy hippi létmódban, megélik ezt az állapotot, és még a kutatók számára is nagyon nehéz ezeket a formákat és struktúrákat meghatározni.

Willis könyvében két olyan csoportot elemez, a hippiket és a motoros fiúkat, amelyekben az anyagi világ elemeire épülő stílusnak kitüntetett szerep jut, pontosan a stílusjegyeik alapján különülnek el a többségi társadalomtól. Ráadásul a tagok nagyon öntudatosan vesznek részt egy, csak a beavatottak számára érthető csoportosulásban, és nagyon is érdekeltek abban, hogy rögzítsék azokat a jegyeket, amelyek alkalmasak a megkülönböztetésre közöttük és a konvencionális stílus között. Hebdige, aki először a szkinhed ([1975] 1993), majd a punk (1979) stílus összetevőit vizsgálta, arra a következtetésre jutott, hogy a szubkultúrák öltözködésében megjelenített stílus célzatos kommunikáció (1995). Az átlagember öltözködési stílusa is rengeteg jelentést hordoz – például osztály- és társadalmi helyzet, énkép, személyes vonzerő –, de ez a társadalomban előírt szerepekhez illeszkedik, a normálisat képviseli, míg a célzatos kommunikáció

> egy elkülönülő, szembeötlő konstrukció, egy nyomatékos, figyelemfelkeltő és megfejthető választás. Ebben különböznek a külsőségeikben látványosan elkülönülő szubkultúrák vizuális összhatásai az őket körülvevő kultúra által kedvelt látványegyüttesektől. Ezek ugyanis nyilvánvalóan tudatosan létrehozott összhatások. (Hebdige 1995: 182)

Sőt, Hebdige (1995) szerint mindamellett, hogy ezek a szubkultúrák munkásosztálybeliek, van még egy közös jellemzőjük, a hivalkodó fogyasztás. Az árucikkek használatának módján, a fogyasztás rituáléján keresztül fedik fel ezek a csoportok identitásukat. Hebdige 1979-ben megjelent könyvében *(Subculture: The Meaning of Style)* bár nem szakít teljesen a homológ kapcsolódási pontok keresésével, de elmozdul a strukturális fókusztól a stílus jelentése felé. Willis pedig arra világít rá, hogy milyen kreatívan használják a fiatalok a fogyasztói javakat. A mindennapi tárgyak és szokások átalakításával szimbolikus harcot vívnak a többséggel (Chaney 1996).

> Habár ez a két kulturális kisebbség (hippik és motoros fiúk) sokszor szándékosan volt provokatív, és gyakran támadta csakúgy a domináns kultúra értékeit, mint a szervezett politikai radikálisokat, Willis tanulmánya mégis egy klasszikus példája annak, ahogyan a társadalmon kívülállókat (akiket egyfajta „profán kultúra" hordozóiként ünnepel) a saját egyenjogúsági küzdelmeihez kötődő értékeinek megfelelően alkot meg a szerző. (Chaney 1996: 132)

Ugyanakkor Willis (1978) fogalomhasználatában szakítani igyekszik azzal a szubkultúrameghatározással, amely a nyílt lázadást (deviáns viselkedést) az ifjúsági szubkultúrák egyik fő ismérvének tekintette, következetesen nem is használja a szubkultúra fogalmát a *Profane Culture*-ban, inkább egyfajta életstílusról beszél.

2.3. Életstílus-csoportok és fogyasztói szubkultúrák

Jól látható, hogy mindkét szerző felfigyel azoknak a társadalmi változásoknak a hatására, amelyek a fogyasztási szokásokra irányítják a figyelmet a II. világháború utáni Nyugat-Európában. A fogyasztási szokások és a társadalom kapcsolatát vizsgálva egyre inkább az a tendencia rajzolódott ki, hogy a társadalomszerkezetet már nem lehet a foglalkozási csoportokon alapuló osztályfogalommal magyarázni. A növekvő életszínvonal hatására a szabadidő növekedésével és aktív kihasználásával a fogyasztás központi helyet kapott, mint a társadalom szerveződésének lényegi eleme. Így az embereket értékeik, véleményük és életszemléletük szerinti fogyasztói csoportokba lehet sorolni, a társadalomszerkezetet pedig a különböző stílusokon alapuló fogyasztói vagy életstílus-csoportokkal lehet leírni (Simányi 2005).

Az életstílus fogalmát Simmelre[1] és Weberre szokás visszavezetni (Hradil 1995), de a hatvanas évektől kezdve az életstíluselemzés a fogyasztó- és marketingkutatás egyik központi eleme lett az Egyesült Államokban. A fogyasztói szubkultúrában vagy életstíluscsoportban az egyén elköteleződése egy bizonyos termékcsalád, márka vagy fogyasztói viselkedés iránt saját választásain alapul (Schouten és McAlexander 1995). Éppen ezért a különböző életstíluscsoportokra tipikus, jól megfigyelhető viselkedések és beállítódások jellemzőek. A nyolcvanas években az életstílus-koncepció újbóli fellendülése figyelhető meg, és mind gyakrabban jelenti a „magas fokú önreflexivitással és expresszív szimbolikával rendelkező, manifeszt, nem kikényszerített viselkedési módok szindrómáját" (Hradil 1995: 361). Központi helyet kap a saját élet aktív stilizálása, amelyben az egyén szabadon dönthet arról, hogy milyen fogyasztói mintákat követ, és ezeket a kulturális erőforrásokat az önkifejezés módjaiként jelenítheti meg (Bennett 2005).

A fogyasztói szubkultúrára vagy életstíluscsoportra is jellemző, hogy rendelkezhet saját világszemlélettel, magában foglalhat egy jól körülhatárolható, hierarchikus társas struktúrát, közös hiedelmeket és értékeket, sajátos nyelvezetet, rituálékat és a szimbolikus kifejezés különböző módjait. Később ezek a fogyasztási termékek és kulturális jelentéssel bíró tevékenységek úgy jelennek meg a résztvevők számára, mint egyedi és homológ fogyasztói stílus vagy fogyasztói ideológia. A fogyasztói szubkultúrák kemény magja, vagy oszlopos tagjai véleményvezérként működnek. A szubkultúra által létrehozott stílusokat a nagyobb közönségtől kezdve a perifériális piacon át egészen a kemény magig bárki követheti (Schouten és McAlexander 1995). Éppen ezért az életstíluscsoportok alig vesznek tudomást egymásról, az egymás mellett élő fogyasztói szubkultúrák nem akarják sem a többieket, sem a társadalom szerkezetét megváltoztatni (Simányi 2005).

[1] „Simmel (1900, 1908) úgy érvel, hogy a modern társadalmak funkcionális differenciálódása az egyént mind gyakrabban állítja különböző társadalmi körökbe, és ezáltal a meghatározott életviszonyokba való beágyazottságból kioldja." (Hradil 1995: 358.)

Willis (1978), de főként Hebdige (1979) könyvében a látványos ifjúsági szubkultúrákat még a CCCS által felvetett kérdések tükrében vizsgálják, későbbi szerzők azonban, (akiket Kacsuk a szubkultúrakutatás harmadik hullámába sorol) mindamellett, hogy számos szempontból kritizálják a CCCS-t, a fiatalokat jellemző fogyasztói gyakorlatok vizsgálata irányába fordulnak.

2.4. Szubkultúrakutatás Magyarországon

Magyarországon a látványos ifjúsági szubkultúrák a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején jelentek meg, egyrészt a pártállammal szemben, illetve mellett kialakult társadalmi szerveződésekből. A korszak jellegzetes szubkultúrája a csövesek voltak, majd a nyolcvanas évek elején megjelenik a punk és később a szkinhed stílus. Szintén ekkor bukkan fel az értelmiségi fiatalok között az új hullám, amely később underground néven vált ismerté. A kilencvenes évekre inkább a rockzenéhez köthető különböző vonulatok jellemzőek, rockerek, heavy metálosok, sátánisták, később pedig, az évtized közepére a populáris zene stílusirányzataihoz kötődő (techno, rap, alternatív stb.), egymástól meglehetősen különálló szubkultúrák jönnek létre. Rácz József a két korszakban (1980–1985 és 1990–1994) utcai ifjúsági szubkultúrák tagjaival készített interjúi és terepkutatása tapasztalataiból kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a nyolcvanas években az említett három szubkultúra tagjai között nagyon sok volt a „billegő", akik a domináns kultúra felől nézve (főként öltözködésükből ítélve) a szubkultúrához tartoztak, a szubkultúra tagjai számára viszont a konvencionálisat jelenítették meg, hiszen iskolába jártak és otthon laktak. Másrészt lehetséges volt az egyes szubkultúrák közötti átjárás, sodródás. Ezzel szemben a kilencvenes években inkább egymás mellett léteznek ezek a csoportok, és egyre zártabbá válnak, valamint a fiatalok egyre korábbi életkorban válnak a szubkultúrák tagjaivá. Ezeknek a változásoknak a magyarázata a politikai rendszerváltás társadalmi hatásaiban keresendő. A szubkultúráknak a hatalom által tulajdonított, vagy nyílt rendszerellenessége átalakult és

> politikai keretek helyett egyre inkább általánosabb társadalmi értékek és normák módosítására, illetve a velük szembeni alternatívák megfogalmazására vonatkozik, tehát inkább az életvilág különböző szintjein, a közmegegyezésekkel (a „common sense"-szel) szemben állítanak másságokat. (Rácz 1998b: 140)

A rendszerváltással a szocializációs ágensek, a család és az iskola szerepe is háttérbe szorult, mivel a növekvő munkanélküliséggel és elszegényedéssel párhuzamosan a családoknak nem jutott elég energiája a fiatalokra, bizonyos középiskola-típusok pedig olyan szakmákra képeznek, amelyek csak növelik a munkanélküliséget, ezért „reményvesztettségre szocializálnak" (Rácz 1998b: 140).

Mindezek ellensúlyozására megfelelő alternatívát kínálnak a kilencvenes évek fiataljai számára a szubkulturális minták, amelyek főként a kortárscsoportokban léteznek, és amelyeket a tömegkommunikáció közvetít és a fogyasztói kultúra legitimál (ruha és cipőbutikok, alternatív szórakozóhelyek, kazetta és újságkiadók stb.). Rácz (1998b) még egy fontos mozzanatra hívja fel a figyelmet, amely saját kutatásom szempontjából nagyon lényeges, hogy a szubkulturális részvétel a kilencvenes években a serdülőkori identifikációs folyamatokba illeszkedik bele, segíthet a fiatalok önmegvalósításában.

3. A kutatás: az ősbanda

3.1. A kutatás módszerei

Az RWP nevű motorosbandának félig-meddig én is tagja voltam (már amennyire ez egy nő számára lehetséges), mivel mindkét testvérem és az akkori barátom is alapító tagok. Az első öt-hat évben részt vettem jó néhány közös bulin és motoros túrán. A motoros túrák hagyománnyá váltak, minden tavasszal és ősszel zajlottak, és jelenleg is „Halál-túrának" nevezik ezeket. Kutatásom tehát résztvevő megfigyelésen alapszik, amely részben saját emlékeimre is épül. Valamint készítettem formális interjúkat a motorosbanda tagjaival a 2007-es őszi Halál-túrán, és két csoportos interjút külön az ősbandával és külön a riválisi csoporttal, a Pilisi Motoros Egyesülettel 2008 októberében. Rendelkezésemre áll még forrásként számos fotó és három kisfilm, amelyeket a bandatagok készítettek saját magukról.

3.2. A bandanév és a bandamadár

Barbara: Él bennetek valamilyen kép, hogy milyen egy igazi motorosbanda?
Róka: Mi vagyunk azok.
Szumó: Mi vagyunk azok. Mi azok vagyunk, és kész.
Róka: Nem kötnek szabályok, amit a colorosok egymás közt írnak, nem köt semmi, vagy beidegződött irányvonalak, ilyenek vagy olyanok, nem kell lennünk semmilyennek, hanem magunk vagyunk, itt élünk, szeretünk motorozni, de a barátság fontosabb. Meg elviseljük egymást.

Az ősbanda, annak ellenére, hogy már több mint 16 éve létezik és saját neve is van (RWP = Off Road Wing Pigs), nem törvényes keretek között működő szervezet, hanem inkább egy baráti társaság. A név azonban sok mindent elárul arról, hogyan is identifikálták önmagukat.

> Az „off road" a terepmotorozást jelenti, „wing pigs" – szárnyas malacok – pedig mi vagyunk. (Faresz)

Schouten és McAlexander (1995) hívja fel a figyelmet arra, hogy az amerikai bejegyzett motorosklubok tagjai hiteltelennek és komolytalannak tartják azokat a motorosokat, akik azt hiszik, ha van egy motorjuk (Harley-jük), és hétvégén a barátaikkal elmennek motorozni, akkor igazi motorosok. A hiteltelenséget az árulja el a legjobban, hogy milyen neveket adnak maguknak ezek a hétvégi motorosbandák (RUBies: Rich Urban Bikers – Gazdag Városi Motorosok stb.).

Magyarországon a különféle motorosszerveződéseket három kategóriába lehet sorolni, léteznek a motorosklubok, amelyekre hasonlóan szigorú szabályok vonatkoznak, mint a külföldi motorosklubokra, elnevezésükben is az angol rövidítést – MC (Motor Club) – használják. Ennél kevésbé szabályozottak a motorosegyesületek, amelyek általában egy-egy helyi (esetleg önkormányzati tulajdonban lévő) sportklub szakosztályai, valamint az ennél is lazább szerveződésű motoros baráti körök és baráti társaságok.

> Egy Motoros Klub legszembetűnőbb jellegzetessége a tagok hátán viselt color.[2] A coloron elhelyezett szöveg, és grafika elhelyezése; valamint a viselését meghatározó szabályok nemzetközi, több évtizedes szokásjog és hagyomány által kontrolláltak. Az MC-k a világ minden részén – az USA-tól Japánig – angol neveket használnak, mely az MC szubkultúra elfogadott, mindenhol egyformán érthető nyelve.[3]

A fenti idézet a Pirates Family MC honlapjáról származik. Magyarországon a color viselését a motorosklubok (MC-k) együtt ítélik oda egy háromhavonta megrendezett gyűlésen, a „President Rally"-n. (Régebben ezt a feladatot a Magyar Motorklubok Szövetsége [HMCF) nevű szervezet látta el.) Ahhoz, hogy a klub kiérdemelje a colort, különféle szabályoknak kell megfelelnie, a Devils MC[4] szerint például a klubnak minimum hat-hét tagja kell, hogy legyen, akik komoly, nagy köbcentis, hosszú távon is megbízható motorokkal rendelkeznek, a klubba történő felvétel több lépcsőből kell, hogy álljon, a klubnak kell hogy legyen klubháza, ahol rendszeresen tartanak klubgyűlést, és kell hogy legyen képviselője, valamint egységesnek kell lennie. A klubtagok a saját klubjuk döntése alapján viselhetik a colort, amelyet úgyszintén ki kell érdemelni. A különböző klubok szövetségre is léphetnek egymással, azaz van egy főklub, amelynek „chapter"-évé válhat a többi klub, és attól kezdve minden tag

[2] Color: címerszerű rajz, amelyen a klub által választott angol nyelvű név felett helyezkedik el, középen a névhez választott grafika (amely nem minden esetben tükrözi az elnevezés jelentését), alul a klub országának angol neve, a grafika egyik oldalán az MC felirat, egyes klubknál a másik oldalon az alapítás éve *http://www.piratesfamilymc.hu/klub/a-color/* (Hozzáférés 2010. május 25.)

[3] *http://www.piratesfamilymc.hu/klub/a-color/* (Hozzáférés 2010. május 25.)

[4] *http://devilsmc.hu/usr_site.php?site=klub.htm* (Hozzáférés 2010. május 25.)

a főklub nevét viseli.[5] Ez a szövetség nemcsak belföldi klubok között jöhet létre, egy magyar klub akár chapterévé válhat egy külföldi klubnak is.[6]

A motorosegyesületeknek és a baráti társaságoknak is van címerük (colorjuk) általában, amelyben szintén szerepel grafika (az internetes honlappal rendelkező egyesültek esetében gyakori a motoros motorbiciklivel, vagy csak egy motor ábrázolása), és a település neve, ahol a helyi motorosegyesület alakult. Itt leggyakrabban az elnevezés magyar nyelvű, amely az egyesületek esetében sokszor tartalmazza a helységnevet és az egyesület megnevezést (Pécsi Motoros Sport Egyesület, Paksi Motorosok, Tatai Motors SE stb.). A baráti társaságoknál is gyakori a helységnév jelölése, de előfordulnak vicces megnevezések is (Adony Környéki Motoros Tekergők, Bakonyi Betyárok MBK stb.). Az interneten 20-25 motorosegyesület, 40-45 motorosklub (MC) és 52-55 baráti kör, illetve társaság rendelkezik saját honlappal, amelyek tartalma nagyon hasonló.[7]

Az ősbanda elnevezése angol nyelvű, csakúgy, mint a bejegyzett motoroskluboké, és nevében az *off road* a terepmotorozást jelenti. A terepmotorozás lényege, hogy olyan eldugott erdei utakon, ismeretlen ösvényeken kell megközelíteni egy kijelölt helyszínt, amelyeket a hétköznapi emberek nem ismernek, és más járművel az utakat szinte használni sem lehet. Ez a helyszín általában a tavasszal és ősszel megrendezett Halál-túra célpontja volt, de később már a közelben szervezett hivatalos motorostalálkozókra is így jutottak el. Fontos szempont az is, hogy ezeket az utakat a rendőrök sem ismerik. A névben van egy kis önirónia, nyilván a szárnyak a motorozásra utalnak, amelynek ebben a szubkultúrában az első számú jelentése a szabadság. De mit keresnek ott a malacok? – kérdezhetnénk. Farkas szerint azért találták ki ezt a nevet, mert ők is olyanok, mint a malacok, egy-egy túra alkalmával tulajdonképpen a sárban fetrengenek.

Az elnevezés tehát elsősorban a komolytalanságot emeli ki, arra a kérdésre azonban, hogy már a kezdetek kezdetén miért angol nyelvű a név, nem kaptam egyértelmű választ. Bár a fiúk állítják, hogy nem ismertek akkoriban semmilyen motorosklubot, és nem akartak senkit sem másolni, azért valószínű, hogy a bejegyzett motorosklubok mégis hatással voltak a fiúkra, csak ezt tíz év távlatából már máshogy gondolják.

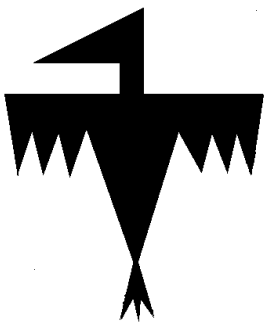
Ugyanakkor a banda nevének jelentése az évek során lényegtelenné vált, inkább csak a mozaikszó változatában (RWP) használták nagy ritkán egymás között. Az RWP valódi szimbóluma egy kitárt szárnyú madár, egy egyszerű

[5] Például a Devils MC 2002-ben szövetséget kötött az Amigos of Rock'n Road MC-vel és a Holy Gasoline MC-vel.

[6] A Geronimo MC a nürnbergi Angels MC chaptere volt már 1989-ben. forrás: *http://www.geronimomc.hu/mainmenu.html* (Hozzáférés 2010. május 25.)

[7] *http://motorosklubok.linkpark.hu/* és *http://motorklub.lap.hu/* (Hozzáférés 2010. május 25.)

vonalakkal megrajzolt sas, amelyet a Wig Wam nevű szórakozóhelyen láttak meg a fiúk. Csakúgy, mint a colorban, a rajzhoz hozzátartozik az RWP mozaikszó is, de általában a madár alatt ábrázolva. Más írás azonban nem jelenik meg a rajzon.



A kitárt szárnyú sas és a vágtázó ló képe az amerikai harley-s bandáknál hagyományosan is a szabadságot jelképezi (Schouten és McAlexander 1995). A sas nagyon gyakori motívum a magyarországi motorosszervezetek „colorjában" is (Például: Condors-Jászboldogházai Motoros Klub, Győr és Környéke Motorosok Baráti Köre, Szigetközi Sasok, Sweet Freedom MC, Speed Riders MC stb.).

A bandamadárnak sokkal nagyobb jelentősége van az ősbanda mítoszának megteremtésében, mint a bandanévnek, az RWP-nek. A bandamadár – akár csak az indián törzsek vagy a premodern társadalmak nemzetség totemjei, amelyeket a törzs tagjai a használati tárgyaikra festettek fel – megtalálható minden bandatag motorján, sőt néhányan a karjukra is tetováltatták. A kulturális antropológiában a nemzetségtotem (vagy klántotem) – amely leggyakrabban állat vagy növény, ritkább esetben valamilyen természeti jelenség – tisztelete rokonsági kapcsolatot tételez fel a törzs tagjai között. A csoport tagjai a totem nevén nevezik magukat, és a totemül szolgáló jelenségre vezetik vissza a törzs eredetét. Éppen ezért a nemzetségtotem nem egyed, hanem faj vagy fajta. Maga a totem (toodaim, dodeim, ododam) szó valamely családi csoport faluját jelenti, és az antropológusok az algonkin ozsibve indián törzstől vették át (Durkheim 2003). Később, a középkorban a különböző családok címereibe festett állatok vagy növények ugyanezt a funkciót töltötték be.

A fejlettebb ábrázolástechnikával rendelkező törzsek, mint például az északamerikai indiánok, szobrokat faragtak a totemjeikből, vagy a sátrukra festették azok képét, míg a 19. századi kutatások szerint az ausztráliai törzsek a csurungákba[8] vésték a totemjüket. A törzs tagjai igyekeztek a külsejükkel is kifejezni

[8] Ovális vagy hosszúkás fa- vagy kőtárgyak, amelyekre olyan rajz van vésve, amely a csoport totemét ábrázolja, szent tárgynak tekintették, ha megérintették begyógyultak tőle a sebek vagy kinőtt a szakáll stb. (Durkheim 2003).

a totem iránti tiszteletüket. A totemet leggyakrabban szertartások alkalmával rajzolták az ifjak testére, és a szertartás vezetőjének ruháján vagy fejdíszén is megtalálhatóak voltak a totemre utaló motívumok (Durkheim 2003).

Természetesen nem azt állítom, hogy a bandamadár egyértelműen a totem funkcióját töltené be a bandatagok életében, a fogalom szakrális értelmében (tehát, hogy szentként tisztelnék vagy különböző tabuk járulnának hozzá), hanem sokkal inkább az egy törzsbe való tartozást szimbolizálja, a testvéri kapcsolatot a tagok között, valamint egy nagyobb nemzetség, a motorosok nemzetségének kötelékét jeleníti meg. A „brotherhood" (testvériség) érzése jelen van más motorosbandák körében is, Schouten és McAlexander (1995) például az együtt motorozás élményét értik rajta, amikor a csapat egy testként mozog, és a személyes identitás eggyé válik a csapat identitásával.

3.3. Lázadás, szabadság

Barbara: A motorozás mit jelent nektek?
Róka: Akkor is azt jelentette, amit most, szabadságot…
Szumó: De egész más érzés, amikor a motoron ülsz, meg iszogatsz és…
Lajos: Nem lázadtunk semmi ellen…
Róka: A mi időnkben már lejárt a lázadás, nem volt mi ellen lázadni, mert jó volt, egyszerűen jó volt. Csak adott valami érzést…
Szumó: Például, amikor kocsmáról kocsmára mentünk.
Róka: Hát az is, az a legjobb időszak volt…
Barbara: Miért volt jó, hogy a Fareszt üldözték a rendőrök?
Róka: Hát a szükséges rossz.
Barbara: Az nem volt menő, hogy valakit árkon-bokron üldöztek?
Róka: Az nem volt menő igazából, azzal csak vigasztalódtunk, hogy menő, az volt jó, ha elkerültük ezeket a dolgokat…

A személyes szabadság hagyományosan központi értéke az egész motorostársadalom világképének, és két nagyon fontos jelentése van: jelentheti egyrészt azt, hogy valamitől mentesnek/szabadnak lenni, és valamiben szabadnak lenni. Minden motoros számára a motor a szabadságot jelképezi, ellenben az autóval, ami a bezártság szimbóluma. Bár a fentebbi részletből kiderül, hogy én tulajdonképpen arra kérdezek rá, mit jelent általában a motorozás, de interjúalanyaim inkább a múlt felé terelik a beszélgetést. Hiszen a múltban szinte mindennaposnak számítottak az üldözések: az összeeszkábált, érvényes dokumentumok nélküli járgányokon való motorozás, sokszor részegen (Rókának például az utóbbi öt évben összesen két hónapig volt jogosítványa), és ami ehhez hozzátartozik, a rendőrök elől való menekülés. A banda első pár évében meglehetősen rossz hírnevet szerzett magának, sokszor állítottak be hívatlanul különböző házibulikba, ahol minősíthetetlenül viselkedtek. Egyszer pedig a várost átszelő főút kereszteződésében lévő épületre felfestették a Halál szót (erre utal

a következő részlet), ami óriási felháborodást keltett a településen. A deviáns viselkedés és a lázadás ekkoriban még nyíltan megjelenik a csoport részéről, bár látható, hogy utóbb ezt ők a serdülőkorral magyarázzák.

Barbara: …voltak ilyen botrányok, falra festés…
Faresz: Hát én azt gondolom, hogy ugyanezt a mai fiatalok is megcsinálják, megcsinálják a tizenévesek, a mostani fiatalok ugyanúgy megcsinálják. Akkor az volt az, amivel felhívtuk a figyelmet…
Róka: Így van, egy időre kitörhettünk a megszokott biciklis hétköznapokból, ha sikerült szerezni egy Simpsont, vagy sikerült szerezni valami jobb motort, akkor ugye az már egy nagy szó volt és együtt mentünk motorozni, ennyi.

Ugyanakkor más, ilyen erőteljes külső jelzések nincsenek, amelyek az összetartozást erősítenék. Nincsen például egyenruha, és a hagyományos motorosstílust (szűk nadrág, hosszú haj, bőrdzseki) is csak egy páran követik. (Régebben készültek banda madarát ábrázoló pólók, kézzel festve természetesen.)

Barbara: Van valamilyen stílusa a motorosoknak, mondjuk hosszú haj, bajusz, amit a Lukács Laci nyom?
Szumó: Az semmi, az bohóc, az a megjátszott, csoffadt, amerikai kurva anyja.
Barbara: Akkor semmi ilyen nincs?
Szumó: De, ez a motoros pólóm, nézd meg! [és mutat egy szürke egyszínű pólót]

3.4. Hierarchia a tagok között

Egy bejegyzett motorosklub fontos ismérve a hierarchia a tagok között, a főnök (president) és a túravezető (road captain) motoroznak a csapat élén, mögöttük a kemény mag, hátul az új tagok és a felvételre várók (prospects), valamint akik nem tagjai a klubnak (supporter vagy hangaround). A magyarországi MC-k is angol névvel illetik ezeket a pozíciókat.

Az RWP-ben nincsen főnök, de van egy jól körülhatárolható kemény mag, akik minden túrán részt vesznek. Az első öt évben a hierarchiában elfoglalt helyet a vakmerőség határozta meg, mivel a Halál-túra táborhelyein mindenféle akrobatikus mutatványokkal szórakoztatták egymást a bandatagok. A „puha mag" azokból állt, akik nem voltak mindig ott, akik nem voltak elég vakmerőek, és akik újonnan akartak tagjai lenni a bandának. Az „Utánpótlás" öt-hat évvel a banda alakulása után jelent meg, és valóban öt-hat évvel fiatalabbak is. A leendő tagoknak át kellett esni egy beavatási szertartáson, amely a Halál-túrán zajlott, a rangidősökhöz hasonló bravúros mutatványokat vagy még azoknál is merészebb feladatokat kellett végrehajtani. Hasonlóan tehát

egy hivatalos motorosbandához, itt is nagyon fontos a csoportban elfoglalt státusz, amit elsősorban a motoros bravúrok határoznak meg, valamint a tagok kiválasztása a rátermettség alapján. A motorokhoz való hozzáértés egy másik státusznövelő elem, de nagyon fontos, hogy nemcsak kívülről kell ismerni a motorokat, hanem belülről is. Azaz tudni kell megjavítani őket. A Halál-túrára való készülődés egyik fontos eleme a motorok „pöpecre vágása". Ez a kezdetekkor akár többnapos szerelést is jelentett, hiszen olyan 15-20 éves Pannoniákból, MZ-kből vagy Uralokból kellett motort szerkeszteni, amelyek talán be sem indultak. Az is gyakran előfordult, hogy egy-egy túra azért hiúsult meg, mert 20-30 kilométer után lefulladt valakinek a motorja, és akkor azt ott helyben elkezdték megjavítani. Ilyenkor az egész csapat letáborozott, és senki sem indult tovább. Az, hogy ki a rangidős, az ősbandán belül nem számított, csak akkor, amikor megjelentek a fiatalabbak. A kemény mag a vakmerőségen túl, inkább valamiféle mítoszt gyártott az egész bandázás köré.

Az ősbandában a csoporton belüli társas interakciók és tevékenységek összessége olyan struktúrát képez, amely elvezet egy közös értékeken nyugvó világképhez, és emellett a világrend mellett a banda minden tagja egyformán elkötelezett. A legfőbb értékek pedig hasonlóan Willis (1978) motoros fiúihoz, itt is a férfiasság, a keménység, a halált megvető bátorság, a becsületesség és a közvetlenség, amelyek nyilvánvalóan a férfiak közti barátság ismérvei is egyben. Egy másik fontos különbség, amelyben az ősbanda eltér a bejegyzett motorosbandáktól, hogy a bandán belül nincsenek szabályok vagy szigorú előírások, ezért nem is létezhet egy hierarchikus struktúra. Az egymás közötti interakciók közvetlenek és barátiak, amelyeket nem köt semmiféle formalitás. Willis (1978) a becenevek használatát is a közvetlenséggel és a világ pillanatnyi/jelen idejű érzékelésével magyarázza kutatásában. Az RWP-ben is léteznek becenevek, amelyeknek „megszerzése" a Halál-túrán zajlott. Ezek ráragadtak a tagokra, a motorosvilágon kívül is így nevezik egymást, sőt, nemcsak ők, hanem tágabb környezetük vagy akár családtagjaik is. Mindenkinek valami jellemző, esetenként nem túl előnyös tulajdonságát emelik ki. Ugyanakkor lényeges, hogy az állatneveket kik viselik. Pontosan a kemény mag, vagyis *Róka* (aki a tűzrókáról [lásd később] kapta a nevét, mert azt tökéletesen csinálja). *Farkas* (teljes neve Veszett Farkas: a legveszélyesebb terepen is átmegy), *Párduc* (aki a legmerészebb akrobatikát űzte), *Bölény* (aki a motorozásban a sebességet szerette, és ezért számos balesetet szenvedett). (Jellemző, hogy például *Lajosnak,* aki akkoriban nem tartozott a kemény maghoz, is van bandaneve – *Vihar Csődör/Fűrész* –, de senki nem nevezte így, mert neki mindig jó motorja volt, és sohasem bravúroskodott, a neve pedig csak kényszerből született, ami valójában nem a motorozáshoz, hanem ahhoz kapcsolódott, hogy mindig a szexuális kalandjairól mesélt.) *Dög,* akinek a nevében inkább az egyéni, nem igazán pozitív tulajdonsága domborodik ki, vagyis aki általában minden nehéz helyzetből nyertesként jön ki, nem mindig a legtisztességesebb megoldásokat alkalmazva.

A nevek a bandatagok szerint az istenektől származnak: *„Az istenek adták ezeket a neveket nekünk."* – mondta *Farkas* félig viccesen, de nem tagadva, hogy a banda őstörténetének megteremtésében az amerikai indián törzsek hagyományai nagy szerepet játszottak. Frazer (1910) és Durkheim (2003) kutatásai szerint leginkább az észak-amerikai indiánokra voltak jellemzőek az úgynevezett egyéni totemek, amelyek leggyakrabban állatok voltak, és az egyén életében a személyes patrónus szerepét töltötték be. Az állat neve az egyén keresztnevéül is szolgált, az egyén és névadó állata között a legszorosabb kötelék működött. Az ember azonos természetű volt az állattal, rendelkezett erényeivel, de hibáival is.

> Például akinek a sas az egyéni címere, arról úgy tartják, hogy képes a jövőbe látni; ha a medve nevét viseli, azt mondják, hogy könnyen megsebesülhet a harcban, mert a medve lomha és könnyű elkapni; ha az állatot megvetik, az ember is megvetés tárgya. Sőt, a két lény rokonsága annyira erős, hogy veszély esetén úgy hiszik, felöltheti az állat alakját. És viszont, az állatot az ember hasonmásának, *alter egó*jának tekintik. Kapcsolatuk annyira szoros, hogy sorsukat gyakran összetartozónak tekintik: semmi nem történhet az egyikkel anélkül, hogy a másik ne érezné azonnal annak visszahatását. (Durkheim 2003: 40)

Míg a klántotem öröklődött, addig az egyéni totemet meg kellett szerezni. Az amerikai indiánoknál ez a pubertáskori beavatási rítusokhoz kötődött, amikor a jelölt hosszabb időre különvonult a törzstől, sanyargatta magát, éhezett vagy különféle hallucinogénekkel teli főzeteket ivott, és így olyan állapotba került, hogy „megjelent" neki egy vele barátságosan viselkedő állat, amely aztán a patrónusa lett. Az ausztrál törzseknél a személyes totemet inkább harmadik személy ajánlja, vagy születéskor, vagy a beavatáskor. A beavatási szertartások a különböző törzseknél különböző mitológiai történetekbe ágyazódnak, ugyanakkor azonos forgatókönyv alapján működnek. (Lásd bővebben Eliade 1999.)

Természetesen az ősbanda tagjai nem tanulmányoztak antropológiai leírásokat ahhoz, hogy megalkossák a saját rituáléjukat, elég támpontul szolgáltak ehhez a nyolcvanas évek Winnetou-filmjei és a Karl May-regények. Akár spontán, akár tudatos volt is a Halál-túrán zajló események rendje, mégis egy beavatási szertartást idézhet fel.

3.5. Az átélt idő – valódi törzsi élmény (beavatás a Halál-túrán)

Az antropológiai leírásokból ismert beavatási rítusoknak általános mintázata van, amely három szakaszból áll: a szeparáció, az átmenet (az elkülönítettség állapota) és az inkorporáció (Eliade 1999). Ezek a szakaszok a modern pszichoanalitikus értelmezésekben is a kutatások középpontjában állnak (van Gennep 1960, Leach 1976, Péley 1994).

A beavatás első lépése tehát a *szeparáció,* amikor a fiatal elkülönül korábbi környezetétől, a nők és a gyerekek világától. Erre az időszakra a jelöltet gyakran halottnak tekintik. Ezt követi az *átmenet* bevezető szakasza, amely különböző próbákból áll, lelki és fizikai gyengítésből (van Gennep 1960 idézi Péley 1994). Ez a szakasz arra irányul, hogy a fiatal elveszítse a gyermeki létre vonatkozó emlékeit. Ezt követi a törzsi titokba való bevezetés és a speciális csonkítások elvégzése, azaz az identifikáció a csoport felnőtt tagjaival. A harmadik szakaszban *(inkorporáció)* a beavatott immár újjászületve (feltámadva) visszakerül a hétköznapi életbe. (A beavatási rítusok egyik funkciója az aszexuális világtól való elkülönítés, hogy aztán a jelölt az inkorporáció rítusain keresztül térjen vissza a szexuális világba.) Az átmeneti rítusok az ember életében határjelölőkként működnek, a szociális idő előrehaladtában időközjelölők. Ez a határvonal tehát az emberi élet idejének folytonosságát szakítja meg, és minden ilyen megszakítás szorongás forrása, valamint az időtlenség és a kétértelműség állapota. Az átmeneti rítusban végrehajtott cselekedet szolgál arra, hogy ezt a képzeletbeli időt szociális idővé alakítsa: „Azaz a minden időtartam nélküli intervallum maga is időt vesz fel" (Leach 1976 idézi Péley 1994: 448). A természeti népek az életszakaszokat ezekkel a határvonalakkal különítik el egymástól, és az időtlen intervallumokban megjelenő szorongás feldolgozására a mágiához fordulnak. A mágia segítségével teszik szemléletessé az átmeneti rítus szakaszait. A szeparáció megfosztja a jelöltet korábbi szerepétől, elmozdítja a normális létezés állapotából, és egyúttal abnormális időintervallumba helyezi. A szeparációt a különböző speciális eljárások és tiltások teszik hangsúlyossá, és az elkülönítés így fizikailag is szeparálja a fiatalokat a közönséges emberektől.

> A közönséges emberek számára a beavatott ebben az állapotban „szentséggel fertőzött"; szent állapotban van, ugyanakkor veszélyes és piszkos. A harmadik fázisban a beavatott visszakerül a normális társadalomba és befogadják, most már az új szerepében. (Péley 1994: 449)

Az ősbanda is átélte kezdetben (jelenleg már nincs ilyen funkciója, bár egyes elemek megmaradtak) a maga beavatási rítusát, amely nem más, mint a fentebb említett Halál-túra. A beavatási rítusokat jellemző általános mintázat nagyon jól rekonstruálható az összejövetel forgatókönyve tükrében. A 3-4 napos túra általában a környékbeli erdőkben zajlott, amelyet a megfelelő terep kiválasztása és a motorok felkészítése előzött meg. (Ahogyan teltek az évek, és egyre jobb motorokat tudtak venni a tagok, ezek a távolságok nőttek.) Azután a banda együtt indult útnak, kilépve a közönséges emberekre jellemző térből és időből. Magát a motorozás élményét Willis (1978) is időtlen állapotnak nevezi, amely éles ellentétben áll a kapitalista társadalom munkásosztályának strukturált idejével.

Schouten és McAlexander (1995) szerint pedig a motorozás „szentség", amelynek több összetevője van. Ilyen például a természethez való hihetetlen

közelség, a benzingőz szaga és a motor hangja (gyakori, hogy a kipufogót félbevágják), amelyet már messziről fel lehet ismerni, az állandó veszélyérzet és a csoportos motorozás, vagyis annak tudata, hogy az egyén fontos része egy nagyobb csoportnak. Lanquist (1987) a motorozást a sámánok varázslatos repüléséhez hasonlítja.

Az átmeneti szakasz első fázisa, azaz a próbák kiállása már a kijelölt helyszín megközelítésével kezdetét veszi. Az egyik ilyen szokásos terep az *Ikerfenyő* nevű hely, amely a város határában egy dombtetőn lévő két egybenőtt fenyőfát jelöl. Érdekessége, hogy a felfelé vezető út, azaz a domboldal agyagos homok talaja lépcsőzetesre van alakítva, amely kb. 1-1,5 méter magas lépcsőket jelent. A tulajdonképpeni táborhely a dombtető, először ide kellett feljutni a motorokkal.

A letáborozás után valóban megtörténik az időutazás, amikor a kemény mag a különböző állatok képében reinkarnálódik, és bemutatja a legvakmerőbb mutatványokat. Az új tagoknak túl kell szárnyalniuk a kemény mag ötleteit a mutatványok veszélyességét illetően. Alapfeladatnak számít például a *Mad Max-kör* (a motor hátsó kerekével egy kört kell égetni az aszfaltba, de egyszerű földúton is meg lehet csinálni), a *tűzróka* (a kipufogócsőbe körülbelül 3 dl benzint öntenek és meggyújtják, miközben a motor jár), a tábortűz átugratása motorral, a veszélyes terepeken történő motorozás. (Az *Ikerfenyőnél* például a legjobb, ha esős idő van, mert akkor még nehezebb a dombra feljutni a lépcsőkön.)

Barbara: De mégis mi értelme volt ezeknek a bravúroknak?
Faresz: Hát minél veszélyesebb mutatványt csinált a tag, annál nagyobb az elismertsége. Most persze nem ettől lesz a barátunk vagy ilyesmi…
Barbara: És fontos a sérülés?
Faresz: Nem, de voltak esések, és az már olyan… akkor arról beszéltünk egy hétig…

Emlékszem egy esetre, amikor Róka és Faresz benzint vettek a szájukba és azt egy csövön próbálták kifújni, de a mutatvány balul sült el, az arcukat megperzselte a láng, másodfokú égési sérüléseket szenvedtek. Két hónapig kellett különböző gyógynövényekkel kezelni az arcukat, hogy elmúljanak a foltok.

A Halál-túrákon szerzett sérülésekre valójában nagyon büszkék a fiúk, mivel ezek jelzésként szolgálnak a többi tag számára, hiszen a vakmerőséget, a bátorságot szimbolizálják. A természetes népeknél ugyanakkor a bemetszések, a körülmetélés, a fejborotválás vagy a fogkiütés a felnőtt társadalmat biztosították a beavatásra kerülő fiatal rátermettségéről. Ezek Leach (1976) szerint a megtisztulás és egyben a halál metaforái is. „A gyereknek meg kell halnia, mielőtt felnőttként megszületne" (Péley 1994: 449). Az ősbanda tettei inkább elriasztották a felnőtt társadalmat, azaz a szülőket, főként akkor, amikor tudomást szereztek arról, hogy hogyan szerezték a sérüléseiket a fiúk. Ilyenkor gyakori volt, hogy egy-egy bandatagot eltiltottak a szüleik az összejövetelek-

től, de ez a tiltás soha nem tartott egy-két hónapnál tovább. Azonban magában a rítusban, amely a Halál-túrán zajlott, megjelenik a halál és az újjászületés szimbolizmusa, mégpedig a névadás keretében.

Természetesen nem lehet az összes bandanév megszületését egy-egy Halál-túrához kapcsolni, tény azonban, hogy az itt végrehajtott bravúroknak volt a legnagyobb szerepük a nevek kitalálásában. A Halál-túra tehát megfelel az átmenet szakaszának, amikor a jelölt meghal és újjászületik. Ezt pedig mi sem jelzi jobban, mint magának a túrának a neve. A halál a rítus része, amely a próbák során szerzett sérülési nyomokban manifesztálódik. Amíg azonban a természeti népeknél egy felnőtt, mondjuk a varázsló vagy a sámán az, aki bevezeti a törzsi titkokba a serdülőt, hogy végül a felnőtt társadalom teljes jogú tagjává váljék, addig a motorosbandán belül a beavató varázsló szerepe a régebbi tagokra hárul. A befogadás rítusa tehát a bandán belül történik meg, a kemény mag (és persze a bravúrok) dönt arról, hogy ki lesz bandatag.

Gyakran előfordult az is, hogy a fiúk közvetlen környezete (elsősorban a nem motoros barátok és néha a szülők) a Halál-túrán kívül is a bandaneveken szólította és szólítja ma is őket. Ez jól példázza azt az ambivalens viszonyt, amely a bandát a szülőkhöz és a város lakosságához fűzte. Bár a történetek városi legendaként terjedtek, és a lakosság nagy része szörnyülködött a tetteiken, a szülők nem tiltották el véglegesen a fiúkat a „bandázástól." Sőt, voltak olyanok, akik édesapjuktól kapták ajándékba az első motorjukat, az édesanyák pedig rosszallással ugyan, de nagy gonddal vettek részt a sérülések ápolásában.

3.6. A halálhoz való viszony

A halál tehát mint a beavatási rítus központi eleme hangsúlyosabb szerephez jut az ősbandában, mint az újjászületés vagy a befogadás. A rituális halál idejében való létezés állapota valójában a Halál-túra idejével esik egybe, amely tulajdonképpen egy sokkal értékesebb vagy fontosabb létezési mód, mint a hétköznapi vagy szociális idő dimenziója.

Éppen ezért nem meglepő, hogy milyen a fiúk viszonya a valódi halálhoz. A motoroshalál a banda tagjainak szemében felértékelődik (erre egyébként Willis is utal saját kutatásában), amit remekül mutat az a megemlékezési szertartás, amelyet egyik társuk halálakor rendeztek, és azóta minden évben megismételnek.

Barbara: A halálesetekről meséljetek, amik voltak a bandában… ez hozzátartozik? Hogy jön össze egy ilyen Kefe buli?
Szumó: Én szervezem meg.
Barbara: Hányan szoktatok lenni?
Szumó: Változó, százan is, hatvanan, hetvenen.
Barbara: Ennyien ismertétek?
Szumó: Nem, csak ennyien jövünk össze.

Barbara: És hogy van a forgatókönyv?
Szumó: Találkozunk a temetőnél délután x órakor, megemlékezünk, motorra föl, megyünk egy tiszteletkört Irsán, megállunk a szüleinél, megbőgetjük a motorokat, ott ahol meghalt, náluk is, utána van egy vendégvárás, egy kaja, és hajnalig buli.
Barbara: Hogy alakult ki?
Szumó: Hát temetésnél csináltunk egy ilyen emlékfelvonulást és minden évben meg van tartva.
Barbara: Ez magától jött?
Szumó: Magától jött, hát egyértelmű.
Barbara: Láttatok már ilyet?
Király: Nem, igazából itt nem szoktak átvenni szokásokat, magától jött minden.
Szumó: Kigondoltuk… Ez tök természetes volt akkor, hogy csinálunk ilyet, és akkor ez megmaradt minden évbe.
Király: Senki sem gondolkodott rajta, hogy kell-e vagy nem.
Szumó: Már úgy mentünk temetésre, hogy motorral megy mindenki.

Ebben az értelemben tehát az a motoros, aki motorbalesetben hal meg, valójában örökké létezik abban a mitikus időben, amely a beavatási rítus átmeneti szakaszának a sajátja. (Bár más motorosbandák megemlékezési szokásait nem ismerem, de sok honlapon szerepel a motorosbalesetben elhunyt tagok neve is a tagok nevei között, vagy néhány sor róluk a bemutatkozó sorokban.)

Érdekes az is, hogy hogyan merül fel az ősbandában a gépek feletti kontroll kérdése. Míg Willis motorosainál a gyorsaság átélése elég a mágikus utazáshoz, az RWP tagjai számára nem létezik motorozás alkohol nélkül. Willis felhívja arra is a figyelmet, hogy az általa kutatott motoros fiúk nem tesznek különbséget a különböző kábítószerek között, mivel nincs erről tapasztalatuk, az alkohol ugyanolyan drog számukra, mint akármilyen más illegális szer, ezért nem élnek vele. Ők teljes mértékben kontrollálhatónak tartják a motorjaikat és a sebességet.

A pilisi motoros fiúknál is megjelenik a kontroll problémája, ők is azt gondolják, hogy képesek uralni a vasparipákat, de csak józanul. Az alkoholfogyasztás azonban nagyon erőteljesen jelen van a bandában, a kontroll elvesztése is ennek tulajdonítható. Ha jól megfigyeljük a következő beszélgetésrészletet, kiderül, hogy például Szumó, aki nem ismerte az általam említett eset részleteit, azonnal az alkohol hatásának tulajdonította a balesetet. Valójában azonban a 18 éves srác a csúszós, eső áztatta úton nem tudta bevenni a kanyart, és nekicsapódott egy hatalmas tölgyfának. De ha a *Kefe* esetét nézzük, látható, hogy itt is az ital volt a meghatározó a bandatagok szerint, fel sem merül, hogy valaki józanul elveszítheti az uralmát a motorja felett.

Barbara: Buborékékra gondolok igazából…
Róka: Hát ezt nem mondhatom, hogy hozzá tartozik.

Szumó: Valahogy meg kell halni, hát bazd meg, mindenki meghal valahogy, valaki motorral, valaki gyalog.
Barbara: Ezt össze lehet kötni a motorozással?
Szumó: Vagy az italozással…
Róka: A Bubiéknál nem volt ital, este sem ivott ő, hát ott voltam abba a buliba.
Barbara: És a Kefe, az az irsai gyerek?
Szumó: Hát éjszaka volt ital, meg a buli, reggelig is.
Lajos: Kocsmából jöttek, faszomat, ott voltam én is…
Szumó: Nappal dolgozott előtte és éjszaka.
Lajos: Így volt, éjszaka ivott kinn a pinyóba, aztán elmentek a kocsmába és onnan indultak, és akkor volt.
Barbara: Miért, pia nélkül nem lehet elképzelni ezt a motorozást?
Szumó: Nem, ez vele jár. Mondjál egy motorost, amelyik nem iszik!

3.7. Buli, csajok, zene

Míg az alkoholfogyasztás a csapattagok szerint hozzátartozik a motorozáshoz, a zenei preferenciákat illetően megoszlottak a vélemények. Az interjú során természetesen megemlítették a rockzenét, de a cigány és a lakodalmas zene is szerepelt a repertoárban.

Róka: A zene az olyan, hogy az a jó, amit szeretsz, nincs stílus, a motorozás az nem az, hogy csak ezt látod a motorozásból, az egy széles világ, és arról szól, hogy jól érezd magad… nekünk legalábbis.

A Halál-túrán általában mindig jelen volt valamilyen formában a zene, valaki mindig gondoskodott arról, hogy legyen egy rádiós magnó vagy később CD-lejátszó, amellyel fokozni lehetett a hangulatot. Leginkább a rockzene különböző stílusirányzatai kerültek elő, de az interjú során nem tudtak mondani olyan előadókat, amelyeket mindenki egyformán kedvel. Amikor konkrét zenekarokról esett szó, kiderült, hogy a zene a buli egyik fontos kelléke.

Barbara: A Tankcsapdát miért hallgatod?
Szumó: Mert a Motorheadnek lekoppintása, azért, meg lehet rá inni, azé jó. De az énekes, az mekkora buzi, szűk farmerba, meg mindig fehér pólóba énekel.

Itt szó sincs arról a varázslatos utazásról, amely egy másik dimenzióba repítené a motorosokat, és amelynek az ütemes rockzene lenne az előidézője. Létezik azonban ebben a közösségben egy másik referenciapont, amely mindenkire egyformán hatással volt:

Barbara: Van-e valami közös pont?
Róka: Hát a Mad Maxet mindenki nézte.

A rockzene, és ezen belül is a kemény rock számos szociológiai kutatás szerint erősen maszkulin jegyeket hordoz, amelyek leginkább a zenekarok előadásmódjában nyilvánulnak meg. Rácz József és Zétényi Zoltán (1998a) kétezer 1980 és 1984 között készült koncertfotón figyelték meg a zenészek nem verbális kommunikációját fellépés közben. A színpadon a zenekarok tagjai között nagyon kevés a nem verbális kommunikáció, hiszen az énekesen kívül mindenki helyhez van kötve, mivel az elektromos hangszerek csatlakozó kábelei behatárolják a mozgásterüket. A frontember azonban szinte uralja a terepet, mozgása erőt, agressziót sugároz. A zenészek öltözéke általában farmer és trikó, valamint tornacipő, vállig érő hajat és szakállt viselnek. Érdekes, hogy a fentebbi interjúrészletben is ez a viselet jelenik meg, amikor interjúalanyom a Tankcsapdáról beszél. Szóhasználatából azonban az derül ki, hogy szerinte ez az öltözék a nőiességhez áll közelebb, erre utal, hogy „buzi"-nak nevezi az énekest (Willis 2000).

Magyarországon a hetvenes évektől kezdve a rockzene köré szerveződő szubkultúrák egyfajta ellenállást képviseltek a szocialista rendszerrel szemben. A kemény rock (hard rock) rajongók általában a munkásosztályból kerültek ki, a koncertek pedig a munkásférfi szerepre szocializáltak.

> Ez a férfi egy szolidáris közösség tagja és a privát szférában éli életét. A privátszféra (lásd civil társadalom, második társadalom, második tudat stb.) ebben az időben az állampárt által uralt területekről való visszahúzódást jelenti. (Rácz és Zétényi 1998b: 45)

Ennek a szerepnek az összetevői a keménység, az agresszivitás, az erő és a férfiszexualitás. Bár az ősbanda tagjai a kilencvenes évek fiataljai, és így az ő esetükben a rockzenéhez társított politikai konnotációk már érvényüket veszítették, ugyanakkor az ellenállás motívuma a fentiekből következően hagyományosan is összekapcsolható a rockzenével.

A zenei preferenciákkal szemben a munkásférfiszereppel is együtt járó maszkulinitás sokkal erőteljesebben jelen van az ősbandában. Már a kezdetektől nem fogadnak be lányokat a csapatba, a barátnő eleinte egy külön státusz, amely soha nem egyenértékű a bandatagsággal. A későbbiekben pedig egyáltalán nincsenek lányok a túrákon.

Barbara: Ha van csajotok, elviszitek a Halál-túrára?
Király: Nem.
Róka: Nem, oda nem viszünk csajokat.
Barbara: De miért?
Király: Mert beadja a válópert, azért.
Róka: Ja!

Barbara: Miért az ciki, amit csináltok ott a csajok előtt?
Szumó: Nem, de nekik nem való.
Barbara: Most az ilyen férfias dolog, hogy motorosbanda?
Róka: Nem, csak kevés olyan nő van, aki ott jól érezné magát… Lejön a lakk a körmödről, ha kint vagy…

Az interjúrészletből világosan látszik, hogy az, ami a túrákon zajlik, valamiféle titkos és férfias dolog, ami lányoknak nem való. Egyrészt azért nem, mert nem értenek hozzá, vagy nem értik meg, hogy mi lehet ebben a szórakoztató. Másrészt a csajok világa a körömlakkal és a szépítkezéssel távol áll ettől a „vad" és kemény időtöltéstől. Jól kivehető az a határozottság, amellyel interjúalanyaim mindegyike elzárkózik attól az ötlettől, hogy lányokat vigyen a Halál-túrára. És persze ott van mögötte az összekacsintás is, amely kizárja a nőket abból a felsőbbrendű világból, amelynek a férfiak közti barátság az alapja.

3.8. Az ősbanda, mint lehetőség a személyes identitás kialakításában

Az eddigiekből jól látható, hogy az ősbandát erős érzelmi kapcsolatok tartják össze, amelyeknek alapja a barátság. A csoport centruma és a periféria között nincs nagy különbség a csoport értékei iránti elkötelezettséget illetően. Egy jól kivehető csoportidentitás jelenik meg, amelyet elsősorban nem a látványos stílusjegyek közvetítenek a társadalom felé, hanem a kezdetekkor a deviáns viselkedés, amely az évek folyamán kissé megszelídül, de a Halál-túra idejére újra felelevenedik. Az első pár évben a fiúknak, akik ekkoriban zömében középiskolások (nagyrészük szakmunkásképzőbe járt, páran gimnáziumba) nagyon fontos az, hogyan vélekedik róluk a környezetük, és nem elsősorban a velük egykorú fiatalok, hanem sokkal inkább a felnőtttársadalom (a város lakossága). Később azonban, amikor létrejön az Egyesület, akkor ez lesz az összehasonlításra alkalmas csoport, és persze a környékbeli, valamint a magyarországi bejegyzett motorosklubok.

Barbara: A motorostalálkozókon együtt jelentek meg, mint a pilisiek? (a *Pilisi Motoros Egyesület*)
Róka: Mindig együtt vagyunk.
Szumó: Attól függ, ki hogy ér rá, most elmegyünk Pusztavacsra, ott vagyunk harmincan, pilisiek ott vannak öten, vagy akárhányan jönnek, ha le mernek jönni egyáltalán… ők lehet hogy együtt jönnek, hát mi úgy megyünk, ahogy engedi a szabadság, a pilisiek azok eljönnek pénteken, ha oda mernek jönni, hangsúlyozom… nem mernek menni ők együtt valahova, mert még nincs azért úgy elismerve ez a Pilisi Egyesület, meg nem is lesz soha.

Róka: Nem kötnek szabályok, amit a kolorosok egymás közt írnak, nem köt semmi, vagy beidegződött irányvonalak…

A külső csoport(ok) kategóriákba való rendezése megteremti az összehasonlítás alapját, amely pozitív csoportészleléshez vezet, illetve segít a pozitív egyéni identitás kialakításában (Rácz 1998a). A csoportidentitás általában fenyegetett helyzetben kristályosodik ki a szubkultúra tagjai számára, akkor, amikor találkoznak a másik csoport tagjaival, vagy jelen esetben, amikor a másik csoportról kérdezek. Ugyanakkor az Egyesület tagjai is inkább baráti társaságnak tartják az ősbandát, és pontosan azt hangsúlyozzák, hogy az ősbandában nincsen elköteleződés semmi iránt, nincsenek szabályok.

Laci: Nekem az a meglátásom ebben az egészben, hogy ők, amit csináltak, az egy nem hivatalos formában, haveri baráti alapon működő, ad hoc jelleggel, van kedvünk, megyünk, ha nincs kedvünk, nem megyünk, az Egyesület egy kicsit azt gondolom, komolyabb, illetve kötelezettségekkel jár. Na, most ezeket a kötelezettségeket sokan nem szeretik.

Mariann: Azért a bandának is van egy megjelenési formája, ugye mindenki azt csinál, amit akar, meg úgy, ahogy szeretné. Az Egyesületben már ez egy kicsit kötöttebb.

A banda korai formájában (első öt-hat évében) jól beleillik abba a kilencvenes években megjelenő szubkulturális vonulatba, amely ekkoriban jelenik meg Magyarországon, és a fiatalok serdülőkori identitáskrízisének megoldásában jelentős szerepe van. Serdülőkorban a természetes krízis oka, hogy az egyéni identitás kialakulása különböző (pszichoszociális) szakaszokon keresztül történik, és az egyik szakaszból a másikba való átment ugrásszerű, így természetes krízisek követik egymást (Erikson 1991). Az identitás kialakításáért vívott küzdelem a serdülőkorban veszi kezdetét. Sokaknál ez az átmenet a gyermekkorból a felnőttkorba elhúzódhat, ezt az időszakot Erikson pszichoszociális moratóriumnak nevezi. A modern társadalmakban a moratórium időtartamát és formáját tekintve is nagy egyéni különbségeket mutat, szemben azokkal a hagyományos kultúrákkal, ahol az átmenetet intézményesített keretek, azaz beavatási rítusok biztosítják. Ezért a hagyományos kultúrákban a felnőtté válás folyamata kevesebb konfliktussal jár, míg a modern társadalmak viszonylag sok lehetőséget kínálnak a fiatalnak az átmenet időszakában (utazás, külföldi tanulás vagy munkavállalás, bűnözés), és ez a sokféleség a szabadság hamis érzetét kelti (Péley 1994). Az archaikus társadalmakban és a természeti népeknél a serdülőkori beavatási rítusok arra szolgálnak,

> hogy a fiatalok jó férfivá és a törzs teljes jogú tagjává váljanak mind a kívülállók, mind a maguk szemében, kialakuljon bennük a tekintélytisztelet és a hűség, a kontinuitás érzése és olyan jövőkép, amely a hosszú, halálon túli életet is magába fog-

> lalja. A beavatásnak azonban csak akkor van értelme, ha ez a titkos életbe való beavatást is jelenti […] A beavatások konkrét kifejezése függ az adott társadalom struktúrájától és történetétől, ugyanakkor mindegyik beavatási rítus tartalmazza a rituális halálnak és a szent revelációjának élményét, mint egzisztenciális tapasztalatot. (Péley 1994: 429)

Az európai társadalmakban a beavatási rítusok a kereszténység megjelenésével átalakultak, bár bizonyos, a beavatásra jellemző mintázatok módosított formában továbbéltek, így a serdülőkori rítusokból például a beavatási próbák szerkezete egészen a 19. század végéig megmaradt,[9] míg a halál és a feltámadás szimbolikája feledésbe merült. A modern társadalmakban azonban a szakrális szertartások és az avató ünnepségek már nem rendelkeznek olyan mágikus erővel, amellyel a fiatalokat bátoríthatnák, megerősítenék. Számos személyiségpszichológus szerint azonban az emberekben mégis él a beavatás archetipikus szükséglete (Jung 1984, Stevens 1990, Henderson 1979).

> A modern társadalmakban az intézményesített átmenet hiánya, illetve hiányos funkcionálása azt eredményezi, hogy a fiatalok egy része „kivonul" azaz olyan szubkultúrákat hoz létre, amelyeket a társadalom általában deviánsnak minősít. (Péley 1994: 458)

Rácz (1998a) szerint a szubkultúrába lépésnek két oka van, az individualizáció utáni vágy és a valahová tartozás igénye.

Az ősbanda tagjai között nagyon erős volt a kezdetekkor a csoporthoz tartozás igénye, de valójában nemcsak a kortárs csoporttól akartak elkülönülni viselkedésükkel, hanem a felnőtt társadalomtól is. Erre szolgál keretként a motorozás, minden olyan összetevőjével együtt, amelyekre már Willis (1978) is felhívta a figyelmet saját kutatásában. Bár egyes elemeknek nincsen akkora jelentősége az ősbandában, mint Willisnél (zenei preferenciák, öltözködési stílus), mások azonban nagyon erőteljesen jelen vannak (férfiak közti barátság, halálhoz való viszony, a gépek szeretete, alkohol, nőkhöz való viszony, vakmerőség). Összességében, ha homologikus kapcsolatba lehetne is állítani ezeket az összetevőket az ősbandánál, akkor valójában nem egy társadalmi osztály ellenállása manifesztálódik itt a fennálló gazdasági-társadalmi renddel szemben, hanem sokkal inkább egy korcsoport szükségszerű konfliktusa érhető tetten, amelyben a motorosbanda a konfliktusra adott egyfajta válaszként értelmezhető.

[9] Magyar avatási szokásokról a 19. századból vannak adatok. Például a mezőgazdaságból élők legényavatása a kocsmában zajlott, ahol a keresztapa és a jelölt áldomást ivott, ezzel kinyilatkozta az atyafiságot, majd a keresztapa bort öntött a jelölt fejére és pofon ütötte. A pásztoroknál a bojtárság feltétele pedig a báránylopás volt, amivel nemcsak a jelölt ügyességét, leleményességét vizsgálták, hanem azt is, hogy jó húst választott-e (Péley 1994).

4. Összefoglalás

Az általam bemutatott csoport a motoros életstílus egy sajátos megnyilvánulási formája. Az ősbanda, vagy RWP olyan zárt szubkultúra, amely kialakulásakor szorosan illeszkedik abba a vonulatba, amely a rendszerváltás után jelenik meg Magyarországon, és a magyarországi fiatalokat főként a különböző zenei stílusok mentén rendezi kortárscsoportokba. Mivel a rendszerváltás a társadalomszerkezet számos alapvető pillérét is átalakította, ezen belül is a társadalom alapegységét, a családot érintette leginkább hátrányosan, sokszor a kortárscsoportok vették át azokat az alapvető funkciókat, amelyek a család feladatai voltak korábban. Azaz, sok esetben jelentős részt vállaltak a serdülők identifikációs folyamatában. Az ősbandában zajló események bemutatásakor igyekeztem hangsúlyt fektetni erre az identifikációs folyamatra, amelyet a motorosbanda sajátos szimbolikus térben képzelt el. Ez a szimbolikus tér pedig a saját értelmezésemben a premodern társadalmak beavatási rítusának szent élményét idézte fel. Azért kell hangsúlyoznom, hogy a saját értelmezésemről van szó, mivel az egyes rítusok (Halál-túra, temetés) összetevőinek megfeleltetése vagy párhuzamba állítása a valódi eseményekkel a bandatagok számára egyáltalán nem volt nyilvánvaló vagy tudatos. A beavatási rítus egyes elemei külön-külön, a mentális reprezentációk valamely formájában talán jelen voltak a bandatagok elméjében, de biztos, hogy nem képeztek koherens struktúrát. Valójában ugyanolyan strukturális homológiákról van szó, mint amelyekről Willis (1978) beszél, hiszen a motoros életstílus valamennyi eleme (motorok szeretete, rockzene, maszkulinitás, halálhoz való viszony, öltözködési stílus, varázslatos repülés), ha nem azzal az intenzitással, de jelen van az ősbandában is, ugyanakkor csak nagyon óvatosan nevezhetőek ezek a fiúk a társadalmi berendezkedés mágikus ellenállóinak. Az egyetlen halvány motívum, amely erre utalhat, az, hogy a kezdetekkor igyekeztek kivívni a többségi társadalom roszszállását. Később azonban ez a szembenállás sokkal élesebben rajzolódik ki a másik helyi, formálisan is szervezett motoroscsoporttal és a szélesebb motorostársadalommal való összehasonlítás során.

Hivatkozások

Becker, H. S. (1963) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance.* New York: The Free Press.

Bennett, A. (2005) Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat újragondolása. *Replika*, 53: 127–143.

Budur G. (2009) *A motorkerékpár története III.: Harmincötezer néző a Városligetben*. Elérhető: *http://www.motorrevu.hu/beszamolo/a_motorkerekpar_tortenete_3_harmincotezer_nezo_a_varosligetben* (Hozzáférés 2010. május 25.)

Chaney, D. (1996) *Lifestyles.* London: Routledge.
Cohen, A. K. (1955) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang.* New York: Free Press.
Cohen, P. (1972) Subcultural Conflict and Working Class Community. *Working Papers in Cultural Studies*, 2: 5–51.
Durkheim, É. (2003) *A vallási élet elemi formái.* Budapest: L'Harmattan.
Eliade, M. (1999) *Misztikus születések.* Budapest: Európa.
Erikson, E. H. (1991) *A fiatal Luther és más írások.* Budapest: Gondolat.
Geertz, C. (1994) Sűrű leírás. In C. Geertz. *Az értelmezés hatalma.* Budapest: Századvég, 170–199.
Hall, S. és T. Jefferson szerk. ([1975] 1993) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain.* London: Routledge
Hebdige, D. ([1975] 1993) The Meaning of Mod. In S. Hall és T. Jefferson, szerk. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 87–98.
Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style.* London: Routledge.
Hebdige, D. (1995) A stílus, mint célzatos kommunikáció. *Replika*, 17–18: 181–200.
Henderson, J. L. (1979) *Tresholds of Initiation*. Middletown: Wesleyan University Press.
Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, Syle and Subculture*. Oxford: Berg.
Hradil, S. (1993) Régi fogalmak és új struktúrák. In Andorka R., szerk. *Társadalmi rétegződés.* Budapest: Aula, 347–387.
Jung, C. G. (1948) *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába.* Budapest: Bibliotheca.
Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika*, 53: 91–110.
Lanquist, N. (1978) Totems, Flight and Fetishes: Shamanic Elements in Biker Culture. *Popular Culture Association 17th Annual Meeting*, Montreal.
Leach, E. (1976) *Culture and Communication: The Logic by which Symbols are Connected.* Cambridge: Cambridge University Press.
Péley B. (1994) Serdülőkori beavatási rítusok szerepe az identitásalakulásban. *Pszichológia*, 4: 429–471.
Rácz J. (1998a) A 80'-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. In Rácz J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák.* Budapest: Scientia Humana, 51–70.
Rácz J. (1998b) Ifjúsági marginalizáció, ifjúsági szubkultúrák. In Rácz J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák.* Budapest: Scientia Humana, 131–168.
Rácz J. és Zétényi Z. (1998a) Koncertfotók. In Rácz J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák.* Budapest: Scientia Humana, 27–40.
Rácz J. és Zétényi Z. (1998b) Rockkoncertek szimbolikája. In Rácz J., szerk. *Ifjúsági (szub)kultúrák, intézmények, devianciák.* Budapest: Scientia Humana, 41–50.
Schouten, J. W. és J. H. McAlexander (1995) Subcultures of Consumption: An Etnography of the New Bikers. *Journal of Consumer Research*, 22: 43–60.

Simányi L. (2005) Bevezetés a fogyasztói társadalom elméletébe. *Replika*, 51–52: 165–195.
Thompson, W. E. (2009) Pseudo-Deviance and the „New Biker" Subculture: Hogs, Blogs, Leathers and Lattes. *Deviant Behavior*, 30(1): 89–114.
van Gennep, A. (1960) *The Rites of Passages*. Chicago: University of Chicago Press.
Willis, P. (1978) *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.
Willis, P. (2000) *A skacok: Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra*. Budapest: Új Mandátum.

Bátorfy Attila

Freee: Egy szubkulturális sajtótermék és a magyarországi elektronikus zenei kultúra párhuzamos története

Az elektronikus tánczenei kultúra magyarországi történetére a *Freee Magazin* 1995-ös indulásától kezdve nagyjából egy évtizeden keresztül gyakorolt hatást. Nehéz feltárni, hogy ez a hatás milyen mélységű és intenzitású volt, viszont a magazin egykori számait olvasva, illetve fórumbejegyzéseket vizsgálva talán nem tűnik merészségnek, ha azt állítjuk, egy időben nagyon fontos szerepet játszott a lap a partizók életében. A magazin nyomtatott formában 2009-ben végleg megszűnt.

A közösségi párbeszédnek napirendet kínáló médiatermékek vizsgálata sokban járulhat hozzá a (szub)kultúraelméletekhez és a kultúrtörténethez. Bár vannak példáink, hogy az ilyen irányú kutatói érdeklődés milyen hasznot hajthat az elmélet számára, mégis érdekes, hogy a hasonló tárgyú dolgozatok általában csak a történetírás számára hasznos következtetéseket és összefüggéseket tárják fel. Persze óvatosnak kell lennünk. Egy szubkulturális médiatermék kutatása nem lehet alapja egy komplett metaelmélet megalkotásának. De akkor mégis mire alkalmas?

Ha elfogadjuk, hogy egy ilyen médiatermék fontos a szubkulturális életmód, párbeszéd és orientáció alakításában, és ebből kiindulva próbálunk hozzálátni egy ilyen munkához, mindjárt szembesülünk a szubkultúraelméletek néhány alapvető kérdésével. Hogyan képes alakítani és módosítani egy ilyen médiatermék a közösség számára alapvető kulturális kódokat? Milyen módon és mértékben van hatással az ízlésre? Miképpen reagál a közösségen kívüli világra? Mennyiben képes beavatkozni a szubkultúrán belüli hierarchia alakulásába? És végül: hogyan tud egyensúlyozni a szubkulturális elvárások és a piac követelményei között?

A továbbiakban ezt próbálom bemutatni a *Freee Magazin* és a magyarországi elektronikus tánczenei kultúra párhuzamos történetén keresztül.

2. A (szub)kultúrák, a média és az ízlés

A szubkultúrák egyik jellemző tulajdonsága, hogy a tömegmédiában viszontlátott képükhöz mérve alakítják kulturális politikájuk jelentékeny részét.[1]

[1] Néhány gondolat erejéig a szubkultúra fogalmáról. Az egyszerűség kedvéért használom a szubkultúra fogalmát, ráadásul a tárgyalt korszakról szóló munkák többsége is ezzel a fogalommal operál, vagy a cserébe felkínált más fogalmat bevetve (szcéna, poszt-szubkultúrák, neo-

Stanley Cohen a hatvanas évek modjainak és rockereinek médiareprezentációját vizsgálva jutott el a morális pánik elméletének kidolgozásához. Cohen nagyon fontos megállapításokat tett arról, hogy a média milyen torzításokon és nagyításokon keresztül képes „megteremteni" a szubkultúrákat. Vizsgálata azonban egyoldalúnak bizonyult, mivel a szubkulturális reakciókat nem vette számba, így a média és a szubkultúrák viszonyrendszeréről csak keveset tudhattunk meg (Cohen [1972] 2000). A Birminghami Kortárs Kultúrakutató Központ (Center for Contemporary Cultural Studies – a továbbiakban CCCS) munkássága jelentős részben bővítette a médiakutatás tudástárát. Ennek ellenére a CCCS szubkultúrakutatói a médiaelmélet tanulságait mégsem építették be szervesen munkáikba. Akárcsak a Resistance Through Rituals programadó szerzői, úgy Dick Hebdige is úgy tekintett a médiára, mint a kultúripar egy olyan eszközére, amely segít az uralkodó tömegkultúrának hasznosítani mindazt, ami a szerintük „hamisítatlan" szubkultúrákból piacosítható (Jefferson et al. 1976; Hebdige [1979] 1995).

Nem sokkal a CCCS „nagy korszaka" után szinte egy időben jelent meg két olyan történészi munka, amelyek azt vizsgálták, hogy bizonyos sajtótermékek milyen módon járulhatnak hozzá a csoportidentitás és attitűdök kialakulásához. Mindketten az addig elhanyagolt közösségi *média*használatból vontak le fontos következtetéseket az uralkodó elit és az azzal szembehelyezkedő népinemzeti csoportok viszonyára vonatkozóan.

Robert Darnton amerikai történész a francia forradalom „irodalmi undergroundját" vizsgálta. Arra az álláspontra jutott, hogy a 18. századi kanonizált francia elitszerzők és filozófusok műveinek nem volt akkora hatása a forradalom ideológiájának kialakulására, ahogy azt korábban állították, mert a nép nem is ismerte őket. Ezzel szemben az elit nyilvánosságból kirekesztett „kis" szerzők radikális szamizdat kiadványainak óriási földalatti keletje és véleményformáló szerepe volt, az olvasók pedig pamfleteken, röpiratokon, pornográf kisregényeken keresztül alakították ki saját kritikus dühüket az uralkodó arisztokráciával és klérussal szemben. Darnton ezzel a munkájával ráirányította a figyelmet az addig kevéssé fontosnak tartott könyvek és sajtótermékek történelmi fontosságára (Darnton 1982).

Benedict Anderson az *Elképzelt közösségek* című könyvében foglalja össze a nacionalizmus kialakulásáról és természetéről alkotott nézeteit. Az elképzelt közösség fogalma számára azt jelenti, hogy egy közösség tagjait nem a személyes ismertség, a mindennapi találkozás, hanem a közös érdeklődés és identitás tartja össze. Ez az identitás folyamatos, írásbeli kommunikáción keresztül

törzsek, zsánerkultúrák) konkurál. Ennek a vitának kiváló összefoglalását lásd Kacsuknál (2005b). Kacsuk egy esettanulmánya kapcsán (2005a) önmagát posztstrukturalistának vallja, és én is döntőnek tartom a Thornton (1996), Muggleton (2000, vö. Kacsuk 2005b:104–106) és újabban Hesmondhalgh ([1997] 2005, 2005) által bemutatott szimbolikus strukturális különbségek meglétét, valamint a Hesmondhalgh által felvetett zsánerkultúrák is használható fogalom lehetne (Kacsuk 2005a; Blackman 2005; Hesmondhalgh 2005; Bennett 2005; Shildrick–McDonald 2006).

alakul ki, aminek a saját és közös média ad teret. Anderson úgy látta, hogy a 19. század nemzetállamainak megszületése a nemzeti nyelven írt, és az idegen/illegitim hatalommal szembehelyezkedő sajtótermékek identitásteremtő erejének is köszönhető, és a szükséges behelyettesítéseket megtéve tanulmányunk szempontjából ez alapvető fontosságú megállapítás (Anderson [1983] 2006).

A két nevezetes tanulmány mellett a nyolcvanas évek végére a médiakutatás túllépett Stuart Hall kódolás/dekódolás, inkorporáció/ellenállás paradigmáján, és az utána érkező kutatógeneráció már a speciális kulturális közösségek médiafogyasztására és termelésére koncentrált. Nem meglepő módon éppen a nagy médiavállalatok piackutatási tapasztalataira is építve előtérbe kerültek a rajongói kultúrák elemzései, a különböző magazinfajták és műsortípusok termelésének és fogyasztási szokásainak feltérképezései. Az ezek alapján nyert tapasztalatokra építve több kultúrakutatási irány is elágazott, melyek közül a Star Trek-rajongókról, a női magazinok olvasóiról vagy éppen a fanzine-kultúráról írt dolgozatok jelenthetik az igazodási pontokat. A szubkultúrák, a média és a piac bonyolult kapcsolatára vonatkozóan máig legfontosabb megállapításokat azonban Sarah Thornton tette, ezért a *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* című sokat idézett könyvében foglaltakat érdemes kiemelten tárgyalni.

Thornton külön fejezetben foglalkozik azzal, hogy a kilencvenes évek eleji brit acid-house kultúrára milyen hatással volt a médiakörnyezet. Bár nem elsőként veti fel, hogy a médiakörnyezet nem homogén (abban az értelemben, hogy a tömegmédián kívül nincs más), mégis a korábbi (szub)kultúrakutatási irányokkal szembehelyezkedve elveti a mindenható tömegmédiáról és piaci kizsákmányolásról alkotott elméleteket. Ehelyett egy olyan médiakörnyezet képét vázolja, amelyben a tömegmédia, az általa niche médiának nevezett szegmens, valamint a mikromédia egyaránt fontos szerepet játszanak a szubkulturális gondolkodás és identitás szempontjából.[2] A média ilyen szegmentálása azt jelenti, hogy az nem csupán a reprezentáció helye, hanem az adott szubkultúra jelentésalakulásának eszköze is. A Thornton által feltárt jelentésalakulási mechanizmus nem egyirányú, nem az információk a mikromédiából a tömegmédiába való felszivárgását mutatja, hanem ellenkezőleg. Ezek a szegmensek egymásra épülnek, egymás információira felelnek, közösen alakítják a szubkultúrát, valamint éppen a piac és a média differenciált logikái és aktusai szerint születnek meg.

Ez abban a tekintetben is fontos megállapítás, hogy a szubkultúra tagjai pontosan ellenkezőleg vélekednek, a médiával és a piaccal kapcsolatos nézeteik többnyire megfelelnek a CCCS által megalkotott média- és piacképnek. Kutatása során Thornton arra jutott, hogy a szubkultúrák tagjai sokkal negatívabban nyilatkoztak a médiáról és a piacról, mint amennyire a tények isme-

[2] Thornton meghatározásában: tömegmédia az országos kereskedelmi és közszolgálati rádiók és televíziók, az országos minőségi és bulvár napilapok, niche média a speciális magazinok, közösségi rádiók, internetes portálok, mikromédia pedig az e-mail listák, a mobilkommunikáció, a flyerek, a kalózrádiók és a fanzine-ek (Thornton 1996: 116–162).

retében nyilatkozniuk kellett volna. A szubkultúrák tagjai a saját közösségükben történt negatív változásokért a médiát és a piacot tették felelőssé, úgy hitték, hogy a kultúrájuk materiális és szimbolikus megnyilatkozásai iránt érdeklődő popkultúra szándéka ezen értékek kisajátítása és áruvá tétele. A szubkulturális jelek és jelentések tömegmédia általi reprezentációját és értelmezését a brit partikultúra szereplői háborúként értelmezték, ennek a kései „szemiotikai gerillaharcnak" (Umberto Ecót idézi Hebdige 1979: 105) terepe pedig éppen ez a szegmentált média volt (Thornton 1996).

Érdekes, hogy szubkulturális vonatkozásban az ízlés és a hitelesség kérdése csak Sarah Thorntonnál bukkan fel markánsan újra, holott már Howard S. Becker kívülálló tánc- és jazz-zenészei is a „zenéhez nem értő" „kockafejűekről" beszéltek (Becker [1963] 1997; Kacsuk 2005b). A tömegkultúra-kritikusok Ortega y Gassett-től Oswald Spengleren keresztül Adornón át Raymond Williamsig az ízlés és a magaskultúra erózióját vizionálták, és ennek okát a kultúra tömegesedésében és piacosodásában látták. Már Herbert J. Gans is felvetette, hogy ezek a szólamok leginkább abból a félelemből táplálkoztak, hogy az értelmiség a kulturális hierarchia és kánon alakításában betöltött vezető szerepét ingatagnak érezte (Gans [1974] 2002). Pierre Bourdieu ennél tovább ment, és azt állította, hogy az értelmiség által birtokolt kulturális tőke nem csupán a kirekesztés egy hatékony eszköze, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelésének záloga is (Bourdieu 1984). Az acid-house szubkultúra tagjainak média- és piacellenes stratégiai eszköztárában Thornton a magaskultúra elitista képviselőinek visszhangját vélte felfedezni.

A Thornton által szubkulturális tőkének nevezett szimbolikus javak (szleng, lemezgyűjtemény, lexikális ismeret) folyamatos termelése és felhalmozása, a titkolózás (fehér címkés, ún. *white label* lemezek, meghívás alapján működő levelezőlisták), a producerek, DJ-k folyamatosan változó nevei, valamint az elektronikus zenei irányzatok és stílusok gyakran változó elnevezései mind arra szolgáltak (McLeod 2001), hogy az új követők, valamint a popkultúra számára nehezebben legyenek reprodukálhatóak a szubkultúra tartalmi és stiláris elemei. A partikultúra szereplőit és rajongóit Thornton ez alapján hasonlítja az elitista *connoisseur*ökhöz, akik számára az eligazodás, a rendvágás, az ítélet és a különbségtétel képessége állandó hitelességet termel (Thornton 1996: 11).

3. Az alternatív zenei média, a közönség és a piac

A punkokkal együtt fénykorát élő (zenei) fanzine-kultúra soha nem volt képes a Stephen Duncombe által virtuális nomádoknak nevezett közönséget egységbe tömöríteni (Duncombe 1997). A sokszor kézzel barkácsolt fanzine-ek termelése az olcsó előállítási költségeknek köszönhetően sok önjelölt újságírót, kritikust és amatőr fotóst vonzott, viszont sokszorosításuk és terjesztésük pénzügyi okok miatt legtöbbször akadályokba ütközött. Mivel a fanzine-ideológia a punkhoz hasonlóan a piaccal és a tömegmédiával szembehelyezkedő „független kultúra" ideológiájának táptalajából nőtt ki, ezért még a viszonylag na-

gyobb olvasóközönséggel rendelkező zinek piaccal való egyezkedése is teljes hitelvesztéssel járhatott volna a rajongók szemében. Azok a fanzine-ek viszont, melyek a szektás dogmatika helyett inkább a tömegmédia melletti alternatívaként pozicionálták magukat, bizonyos mértékig engedtek a piac logikájának, és független kiadók hirdetéseiből tartották fent magukat. Ugyanakkor a piacon való megjelenést már ők sem vállalták.

A fanzine-írók és az esetlegesen köréjük csoportosuló rajongótábor között hamar jelentkeztek az első problémák. Phil Stoneman a fanzine-ekről írt disszertációjában (2001) megjegyzi, hogy a szerzők arról panaszkodtak, hogy közönségük csak a már jól ismert témákról és együttesekről akart olvasni, az olvasók pedig gyorsan elpártoltak attól a fanzine-től, amely a szerzők személyes zenei ízlését helyezte előtérbe. Stoneman emellett azt is megállapítja, hogy a legtöbb fanzine valójában igazodni próbált a piacon szereplő zenei szaklapok stílusához és formájához, csupán tartalmukban foglalkoztak olyan együttesekkel és zenékkel, amelyek a mainstreamből kimaradtak (Stoneman 2001).

A fanzine-kultúra a nyolcvanas évek végén azzal szembesült, hogy a kis példányszámban, rendszertelenül megjelenő, viszonylag rossz minőségű és rengeteg fanzine helyett egy jóval differenciáltabb igényeket kielégítő, kiszámítható időközönként megjelenő, eladási helyeken is beszerezhető professzionális lapokra van szükség.

Az alternatív nyomtatott zenei sajtó a kilencvenes években érte el népszerűségének tetőfokát. Nemcsak nemzetközi szinten, de Magyarországon is ebben az évtizedben volt a legtöbb nyomtatott zenei sajtóorgánum. Ma már világosan kimutatható, hogy a nyomtatott zenei sajtó jelentőségének csökkenését az internetnek köszönhette. Ehhez a magyar piacon az is hozzájárult, hogy a nyomtatott zenei sajtó képtelen volt az interneten a közönsége igényeinek megfelelő online stratégiát kialakítani. A tulajdonosok csak kevés pénzt áldoztak az online fejlesztésekre, amikor pedig valamilyen lépés megtörtént, akkorra az online trendek már továbbhaladtak. Ez persze nem magyarországi sajátosság, mindenesetre elmondható, hogy ma már egy-két kivételtől eltekintve mind külföldön, mind Magyarországon blogokból kinőtt zenei hír- és kritikai oldalak jelentik a releváns igazodási pontot, és nem a nyomtatott zenei magazinok online mutációi. Elmondható tehát, hogy nyomtatott formában a zenei sajtó egyre életképtelenebbnek tűnik, Magyarországon pedig a *Freee Magazin* megszűnésével jelenleg nincs olyan nyomtatott sajtótermék, amely a több tízezer főre tehető partizó populációt kiszolgálná. A *Freee Magazin* egykor húszezrest is elérő olvasóköre fokozatosan eltűnt az interneten, holott az elektronikus zene iránti igény talán soha nem volt akkora Magyarországon, mint ma.

A *Freee Magazin* közönségének fokozatos eltűnése és a magyar elektronikus zenei kultúrában betöltött szerepének elveszítése azonban nem csupán az internetpenetráció növekedésének volt betudható. A továbbiakban a *Freee* történetén keresztül olyan példákat fogunk látni, amelyek a szubkulturális érzékenységet jól illusztrálják, valamint segíthetnek megérteni a szubkulturális változások és reakciók okait és tulajdonságait.

4. A kezdetek

A magyar elektronikus (tánc)zenei kultúra kezdete egyszerre két irányból közelíthető meg. Az egyik elbeszélés a nyolcvanas évek végi underground értelmiség újító szerepét hangsúlyozza, a másik pedig a diszkó DJ-k fokozatos trendkövető lemezparkcseréjét. Ez a kettősség nyomon követhető volt a bennfentes „haladó-kullogó" viták során, de sokáig a *Freee* szerkesztőségének összetételén is látható volt. Mindenesetre a magazin már 1996 végén szükségét érezte egyfajta kollektív emlékezet életben tartásának, az általuk összeállított szelektív történelmi eseménysor viszont sok sértődést vont maga után (1996/december). Itt máris szembetalálkozunk egy alapvető reprezentációs kérdéssel: a mai napig megjelent tanulmányok és antropológiai terepmunkák szinte mindegyike egyoldalúan a valós idejű undergroundnak tartott elektronikus zenei kultúrával foglalkozott (Fejér [1997] 2000; Horkai 1999; Kömlődi és Pánczél 2001; Rácz és Geresdi 2001; Angyalosy 2002; Kertész 2003). Ezzel szemben viszont érdemes észben tartani azt az érvelést is, miszerint a magyar elektronikus (tánc)zenei kultúra épülése és népszerűsége sokkal inkább a mindenkori top DJ-k szerepének, és az őket foglalkoztató rádióadóknak, kiadóknak tulajdonítható. Logikusabbnak is tűnik úgy számolni az elektronikus zenék rajongóival, mint akiket a popkultúrában megjelenő elektronikus zenék, valamint a sztár DJ-k vonzottak a partikultúra irányába.

A *Freee Magazin* akkor kapcsolódott be a magyar elektronikus zene történetébe, amikor a Tilos Rádió már négy éve létezett, megjelent az első hazai techno-trance album, a Liquid Limbs 1994-es *Transparent Hole* albuma, elindult néhány kereskedelmi rádiós műsor, megnyitott az Underground Records a Király utcában, tízezer partizó részvételével megtartották az első Rave Olimpiát, és elindult a Top TV *Dee-Zone* című techno-dance műsora Pánczél Gábor vezetésével. A lap ötlete 1995 júliusában kezdett körvonalazódni Bugyik Imre (DJ Budai) tulajdonos és Gazsi Tilla fejében. Céljuk egy külföldi technomagazinokhoz hasonló orgánum létrehozása volt, ami „szakítani kívánt a poprock hazai egyeduralmával a médiapiacon" (*Freee* 1998, november). Az átlagos magyar fiatal számára drága ruhaboltokban,[3] lemezboltokban, szórakozóhelyeken beszerezhető első ingyenes, 20 oldalas *Freee* pár száz[4] példányát három nap alatt elkapkodták. Az első számok a korszak technoesztétikájának megfelelően harsányak voltak, tördelésük a punk-fanzine-eket idézte, több helyütt olvashatatlanok voltak, sok volt bennük a bántó helyesírási hiba, koncepció pedig alig volt felfedezhető bennük.

Ennek ellenére a *Freee* sikersztoriként indult, hiszen 1996 augusztusában országszerte 8000 példányban terjesztették 36 oldalon.[5] A tartalomban he-

[3] A főszerkesztő személyes közlése. Sajnos a „hol"-ra nincsenek információim.

[4] Egy, a *Freee*-ben megjelent cikk szerint pár ezer példány (*Freee* 1998/november). A főszerkesztő által közölt adatot reálisabbnak tartom.

[5] Ez az adat a *Freee* 1998/novemberi számában szerepel.

lyet kaptak a kultúrával kapcsolatos alapfogalmak tisztázásai, az elektronikus zene műfajait bemutató sorozatok, életmóddal, droghasználattal foglalkozó írások, valamint az ízlést rendkívüli módon befolyásoló DJ-toplisták. Ezzel egy időben a magyar tömegsajtó elkezdett komolyabban foglalkozni a partik és klubok világával, érdeklődésük fókuszában pedig a drogfogyasztás állt. Noha a hazai elektronikus zenei színtér reakcióként megszervezte a „No Drog, Only House Music" partisorozatot, a lapban kevés szó esett erről a problémáról.

1997-ben a magazin minősége jelentősen javult, a tördelés átláthatóvá vált, rögzült a rovatok helye. A kép-szöveg arány 50-50 százalékos volt, míg a reklámok a lap 25-30 százalékát tették ki. A lap munkatársainak hátországa meglehetősen vegyes volt. Akadt köztük lemezlovas, zenész, partiszervező, diplomás bölcsész és mérnök, stúdiószakember is, esetleg egy személyben ezek valamilyen kombinációja. Pánczél Gáborral erősödött a kritikai attitűd, amit akkor még csak lemezajánlóiban *(Plastik Tips),* illetve az olvasói levelekre adott válaszaiban lehetett tetten érni. A DJ-interjúkban (*Shine* rovat) egyre többen tértek ki a hazai elektronikus zenei kultúra széthúzására. Ebben az évben a magyar média országos méretű offenzívába kezdett a techno-drog kérdést illetően (vö. Bátorfy 2007), a *Freee* viszont az egy, külsős Simó György-cikken kívül (1997/január: „Diszkózsurnaliszták") nem foglalkozott különösebben a helyzettel. Sokkal inkább a felmutatható látványos sikerekkel. 1997 a techno-house kiadványok éve volt a hazai zenepiacon (*Dee-Zone Traxx*, DJ Budai: *Techno House Classics of'93–'96*), a magazint pedig elsősorban az érdekelte, hogy az eladási mutatók ellenére a kereskedelmi rádióadók miért nem játszottak több és *jobb* elektronikus zenét.

A külsős kritikákban már a kezdetektől felmerült a belterjesség, a szektásodás kérdése, amire a lap azzal reagált, hogy kizárólag azokkal a szereplőkkel foglalkozik, akik a hazai elektronikus zenei kultúra építésében aktívan részt vesznek. Az erős szubkulturális öntudatra talán az a legjobb példa, hogy az olvasók kérésére 1997-ben nagyon hamar megszüntették a *Dancefloor* rovatot. Erről az időszakról elmondható, hogy elsősorban az újdonság, az exkluzivitás, illetve ezekből adódóan a haladónak titulálható elektronikus zenei irányzatok együttesen egyre több fiatalt tudtak megnyerni a kultúra és a magazin számára. Mindezt úgy, hogy a lap véleményeket alig közölt.

5. A sikerek évei

Az olvasói memoárokban a '98-ig tartó időszak még mitikus genezistörténet formájában is csak elvétve szerepel. Ezzel szemben a nagyjából 2002-ig datált érát egyöntetűen a *Freee* fénykoraként szokás leírni, és ehhez az időszakhoz a legtöbben Pánczél Gábor nevét rendelik, aki 1998 októberében lett a magazin főszerkesztője. A *Freee* ekkor olyan szimbólumként jelenik meg olvasói körökben, mint az elektronikus zene enciklopédiája, lexikon, mentsvár, sarokkő, megvilágosodás, iránytű vagy éppen kultúrpolitikai *folyóirat*.

Ha csak a szemmel látható változásokat vesszük figyelembe, kétségtelenül óriási fejlődésen ment keresztül a lap. Gerinckötést és vízálló borítót kapott, az átlagos oldalszám 2002-re stabilan 100 oldalt ért el, összevont december–januári számoknál 132-t. Ezért a kézzelfogható fejlődésért komoly ellenértéket kellett fizetni. A lap ára három év alatt 347 forintról 995 forintra emelkedett, ezért cserébe viszont egy cédével is gazdagodott az olvasó. Pánczél kezdeti tevékenysége alatt a reklámok néha elérték a 40 százalékot is, a kép-szöveg arány stagnált, viszont 2000-ben a reklámok visszaszorultak 30 százalék alá, és a betűméret drasztikus csökkentésével a közölt információ mennyisége a képszöveg megmaradó 50-50 százalékos aránya ellenére jelentősen megnőtt. A tartalom ennek köszönhetően kibővült, egyre nagyobb teret kaptak Kömlődi Ferenc tudományosnak mondható cikkei, a *Freee* honlapján folytatott fórumeszmecserékből válogatott *Elektronikus Agóra* rovattal pedig az olvasók is hangsúlyosabb szerephez jutottak. Néhány rendszeres fórumozó később a *Freee* munkatársa lett. A lemezkritikák több oldalt tettek ki, és a partibeszámolóknak is nagyobb hely jutott. Ezek a tények viszont önmagukban még kevesek lennének ahhoz, hogy a Pánczél-éra legendaként szerepeljen a kollektív emlékezetben. Pánczél nem csupán a szövegek stilisztikai átfésülését tette alapkövetelménnyé, hanem például Pritz Péter vagy Simon Bence személyében két kiváló zsurnalisztát is foglalkoztatott. Az interjúk közül különösen azok emlékezetesek, amelyek túllépték a klisékérdések határait, illetve az alanyok is szabadon engedték magukat, ha a zeneipart, a kultúripart vagy a szakmát lehetett kritizálni (*Anima Sound System* 1999 május, *Mixmaster Morris* 1999 augusztus, *Naga* 1999 november, *Széll László* 2000 szeptember, *Hortobágyi László* 2001 április). Ezekhez társult Pánczélnak az OSZK (Országos Szórakoztatózenei Központ) DJ-vizsga ostoba mivoltát firtató cikke (1998 október), a magyar média ugarszemléletét tárgyaló esszéje (1999 január, *Rádióhelyzet Mo.-n*), a pénzhajhász betolakodók árulkodó jegyeit felsoroló írása *(A kullogó),* vagy a Kömlődivel közösen jegyzett, a technológiaellenes szemléletet bemutató rövid tanulmánya *(Neoluddíták).* Ezek olyan publicisztikák voltak, amelyekről később heteken keresztül lehetett beszélni, amelyeket oda lehetett dörgölni a technoellenes osztálytársak, kollégák orra alá, esetleg különböző fórumokon tovább vitatni. Ugyanakkor ezek a cikkek egyben a külvilág szubkulturális percepciói is voltak, és megfigyelhető, hogy ugyanazokat a témákat dolgozták fel, amelyeket Thornton is kiemelt, tehát a valótlanul megkonstruált mainstream popipart, a homogén, buta többség lemaradását vagy a rettegett felhígulást, mint a közösség tagjainak fejében létező negatív toposzokat. Pánczél több nyilatkozatából is kiderül, hogy a *proletarizáció* folyamatától, vagyis az általuk megtermelt kulturális vagyon kiárusításától tartott leginkább. Mindezek mellett lesújtó véleménnyel volt a hazai elektronikus zenei közeg belügyeit illetően is. A külvilág értékelésekor a *Freee* szerzői és az olvasóközönség egységesen voltak képesek fellépni. A kultúra belső kérdései terén viszont már korántsem volt ilyen egyetértés.

Mivel a zenei sajtó szerzői általában a kulturális hierarchia csúcsára pozicionálják magukat, ezért kimondatlanul is felhatalmazást éreznek arra, hogy személyes preferenciáikat ráerőltessék olvasóikra (Stoneman 2001; Tófalvy 2009), és egy őszinte újságíró talán bevallaná, hogy rendelkezik is ilyen kultúrmissziós szerepvággyal (vö. *Freee* 2004 április *Kerekasztal – Elektronikus zenei újságírás*; Tófalvy 2009). A klubkultúra műfajok és alirányzatok szerinti széttöredezése bőven elég volt ahhoz, hogy az esztétikai minőség, az értékesség, a hitelesség kérdéskörében szerzők és rajongók hónapról hónapra túllicitálják egymást és saját magukat is. Ez a probléma csak egy olyan kulturális közegben érthető meg, ahol a stílusok, az újdonság, a haladó szemlélet, a komplexitás, a minőség megítélésének képessége mindig is központi szerepet töltött be a szubkulturális tőke birtoklásáért folytatott látható vagy láthatatlan harcban (Thornton 1996; McLeod 2001). DJ Sterbinszky vagy DJ Junior[6] magyar viszonylatban figyelemre méltó sikereit egyre kevésbé szívelték a szubkultúra tagjai. Mivel a *Freee* gyakran közölt róluk cikkeket, és a reklámok túlnyomó részét is a sztárokká váló DJ-k szállították, ezért sok olvasó a magazin kiárusítását látta a folyamatok mögött. Az Ultrahang többek közt kortárs elektronikával is foglalkozó értelmiségi webzine portálján 2000-ben nyitották meg a *Freee Magazin* topicot, ahol többnyire éles kritikák voltak olvashatók.[7] Ezekből a hozzászólásokból az derült ki, hogy a kritikusok számára már nem a *Bravo Magazin,* hanem a *Freee* volt a mainstream diszkó szinonimája, és olyan önreflexió nélküli megállapításokat tettek a lapról, amelyek nem voltak igazak. Ilyen volt például, hogy „a lap 80%-a reklám", hogy „a zenei tartalom 100%-os biztonsággal sorolható a trance skatulyába", vagy hogy „nyelvi és képi dramaturgiájában gyermeteg, félig hollywoodi, félig keletnémet ízű mocsok". Több komment a *Freee* munkásságának tudta be a honi elektronikus zene siralmas állapotát, valamint olvashatunk egy visszaemlékezést a *Freee* beszennyezetlen, arkadikus múltjáról, arról a múltról, amikor a Dancefloor rovatban a Hip-Hop Boys, Császár Előd vagy a Kozmix sűrűn látott vendég volt.[8] Az ebben az időszakban született antropológiai tanulmányok különösen jól dokumentálják a magukat undergroundként meghatározó, elsősorban drum&bass és goa közösségek negatív véleményét a számukra hitelt vesztett „house" és „techno" irányzatokról (Horkai 1999; Rácz és Geresdi 2001; Angyalosy 2002; vö. Bátorfy 2007). A magazint ért támadások azonban inkább egy szűk, de annál hangosabb réteg véleménye volt, és nem az olvasók általános vélekedése.

A Pánczél-éra reklámbevételeinek túlnyomó részét a top DJ-k, a rendezvények, a kereskedelmi rádióadók és a lemezkiadók hirdetései tették ki. A Pánczél

[6] Ebben az időben a legnépszerűbb és legfogyaszthatóbb elektronikus tánczenét játszó DJ-k.

[7] *http://uh.hu/forum_lista.php?o=1&tid=26* Utolsó bejegyzés 2005. november 17. (Hozzáférés 2010. február 20.)

[8] A kilencvenes évek közepén rendkívül népszerű dancefloor és slágertechno formációk.

által megszabott szerkesztői stratégia a kritikai attitűdnek szabad utat adott, és ez sokszor került összeütközésbe a hirdetői és tulajdonosi érdekekkel. Egyfelől bármilyen negatív kritika a hirdető top DJ-ről, partiról, kiadványról a pénzek kivonásával fenyegetett. Másfelől azt is kénytelen volt belátni Pánczél, hogy az olvasóközönség nagyobb része mégsem feltétlenül az „értelmiségi nehéz szerzők" miatt veszi meg a lapot, hanem éppen a sztárok és a legdivatosabb irányzatok miatt.[9] Az elektronikus zenei kultúra akkori presztízsét nézve látható, hogy az addig ostorozott rádióadók, lemezkiadók hozzáállása megfordult, a magyar elektronika nemzetközi ázsiója csúcspontja felé tartott, a droghisztéria lecsengett. A borzasztó külvilágról szóló kommunikáció árnyékboksszá vált, a belső tisztogató akciók pedig csak problémákat szültek. 2001 májusában Pánczél lemondott a főszerkesztői posztról, és többé nem publikált a *Freee*-ben. Pánczél saját *Re:creation* vállalkozásának honlapján azt állította, hogy az újság koncepcióját és cégvezetési stratégiáját már nem tudta összeegyeztetni a laptulajdonossal, vagyis DJ Budaival. Szerinte leköszönése után az eladási mutatók jelentős esésnek indultak, a magazin minőségi és tartalmi mélyrepülésbe kezdett, és néhány éven belül a cirkuláció az ötödére esett vissza.[10] A honlap szintén állította, hogy a tulajdonos „sztálini módszerekkel" igyekezett eltüntetni múltját a lapnál, az utána érdeklődő fórumozókat pedig letiltatta a *Freee* honlapjáról.[11]

Az olvasók által nagyra értékelt kritikai szemlélet okozta havi izgalom fokozatos eltűnését a jelentős részük viszont úgy is értékelhette, hogy a magazin egyszerűen unalmassá vált. Másrészt az elektronikus zenei kultúra irányzatainak szétrobbanását a lap már véges határai miatt sem tudta tovább követni. Kömlődi Ferenc szerint a magyar elektronikus zenei kultúra szektásodása

[9] Rónai András, a Quart.hu jelenlegi szerkesztője az Ultrahang fórumán a következőket írta: „beszéltem néhányszor a Pánczél Gáborral, és meglehetősen furcsa ember. Igazából eléggé lenézi az olvasóközönségét, tökéletesen tisztában van azzal, hogy a *Freee* 3/4 része töltelék (lásd alulöltözött táncoló macák képei több oldalon keresztül), de beleteszi, mert hogy a közönség meg olyan butus, hogy ez kell neki, és a képnézegetésről azt hiszi, hogy újságolvasás. Mondjuk jó kérdés, hogy ezek után miért csinál újságot, és nem hiszem, hogy egyszerűen a »pénzért« volna a válasz. Talán valamilyen népnevelői attitűd van benne, csak belefáradt, hogy az istenadta nép meg csak minimális mértékben hajlandó nevelődni." *http://www.ultrahang.hu/forum_lista.php?tid=26&o=30* (Hozzáférés 2010. február 20.)

[10] Ha ez igaz, akkor az adatok ismeretében a lapot csak egy nagyon is elhivatott gárda készíthette tovább.

[11] *www.recreation.hu/index.html* (Hozzáférés 2009. szeptember 12.) A főszerkesztő állítása szerint soha nem tiltottak le senkit amiatt, mert Pánczél iránt érdeklődött, ellenben olyan üzeneteket töröltek, amelyek alpári módon szidalmaztak, illetve a „Csak akkor vagyok hajlandó venni a Freee-t, ha Pánczél visszajön" jellegű szövegeket is eltüntették, mert a szerkesztőket, és az új főszerkesztőket (Dégen Imre, majd Major Ádám) bántotta.

2000–2001 körül kezdődött el (2004). Ha a másfajta zenék rajongói iránt érzett ellenszenvet nem is tekintjük adottnak, az egy irányzatnál való lehorgonyzás miatt a lap nagy része érdektelen információhalmazzá válhatott az olvasók számára. Zenei tartalmának „minőségében" azonban, a kritikusok véleménye ellenére, én nem találtam lényeges változást.

A Pánczél-korszak vitathatatlan sikere mögött nem árt rámutatni arra, hogy az elektronikus tánczenei kultúra itthon is valóban tömegmozgalommá növekedett, így a kultúra híreire, történéseire életciklusából fakadóan is óriási volt a kereslet. Nem utolsósorban a szerzőknek az aktuális kultúr- és drogpolitika bőven szolgáltatott muníciót, amely minden hónapban folyamatosan ébren tudta tartani az érdeklődést és beszédtémát adhatott az olvasóknak.

6. Új utak keresése

A *Freee* által bemutatott zenei spektrum soha nem volt és nem is lehetett egységes, tendenciák viszont jól nyomon követhetők. A globális repertoár elsősorban mindig is a brit zenei sajtó aktuális hullámai szerint alakult, hiszen a decentralizáltnak hitt elektronikus zenei kultúra szálai ekkor Londonban futottak össze. A *Freee* legtöbbször a brit sajtóra (*Mixmag, NME, DJ Mag, Knowledge* stb.) hivatkozott, elvétve a franciára *(Coda)* és az amerikaira *(Urb),* németre azonban csak a legritkább esetekben, noha a Magyarországra látogató német és osztrák lemezlovasok száma és népszerűsége mindig is nagy volt. Ez nem csupán a hírekben mutatkozott meg, hanem például a címlapokon szereplő DJ-k, producerek, a választott témák, az irányzatok reprezentációjának tekintetében is. Az olvasók folyamatos kivonulását a fentebb említett tényezők mellett okozhatta az állandóan jelentkező konkurencia is, amely lényegesen olcsóbb hozzáférhetősége, specializálódottabb tartalma, esetleg lokálpatriotizmusa miatt vonhatott el olvasókat *(Check Magazin, From, Electronic Beats).* 2002-ben a globális partikultúra csúcspontja elérte Magyarországot is. A külföldi sztár DJ-k egymást érték, a bevásárlóközpontok, divatbutikok hangszóróiból trance és progresszív house szólt, néhány országosan is fogható kereskedelmi rádióadóban az elektronikus tánczene aránya látványosan megnőtt, pár nagy kiadónak sikerült leszerződtetnie a top lemezlovasokat, a slágerekre specializálódott diszkók kivételével szinte minden klubban az elektronikus zene valamelyik válfaját játszották.

Egy szubkulturalista számára ennél kiábrándítóbb helyzet azonban nincs is. A folyamatok csúcspontján a legnagyobb részkulturális közösséget a *proggiefanek* (a progresszív house rajongói) alkották. A csalóka látszat azt mutathatja, hogy ezek a fiatalok többségükben jó anyagi körülményekkel rendelkező, igényes öltözködésű, trendsetter huszonévesek voltak, akik a beszámolók szerint a legexkluzívabb és legdrágább klubokba jártak, és nagyon makacs, elitista öntudattal bírtak kultúrájuk felsőbbrendűségét illetően. Azok, akik számára ez

a fajta hipness és VIP-érzés megfizethetetlen vágy vagy visszataszító jelenség volt, az individuális zenefogyasztásba menekültek, esetleg más, kisebb és olcsóbbnak hitt színterek felé vették az irányt. Ez utóbbiak szintén bejelentették az igényt a leghitelesebb, leghaladóbb, legigazabb elektronikus zenei rajongók státuszára, ugyanakkor a drum&bass, a nujazz, a breakbeat vagy a goa közösségek előfordulási helyük miatt (belvárosi romkocsmák, átalakított raktárépületek, erdők, squatt partik, kisközösségi rádiók) felruházhatták magukat az underground ethoszával, ami további hitelességet termelhetett a számukra (vö. Chatterton–Hollands 2002). Másfelől, ha hihetünk néhány véleménynek, akkor az elektronikus zene évtizede 2000-ben véget ért (Kömlődi és Pánczél 2001), és egyszerűen már nem divatos elektronikus zenét hallgatni, az „elektronika" már nem működik mágikus hívószóként a fiatalok körében.

Úgy tűnik, hogy a *Freee* 2002 és 2007 közötti időszakán jól nyomon követhetők voltak ezek a változások. A legszembetűnőbb, hogy a *Freee* reprezentációs politikája a legnagyobb, még szubkulturálisnak mondható színterek és csoportok (progresszív house, techno) és ezzel együtt a legkisebb ellenállás felé húzott. A hazai nagy öregnek tartott DJ-k és szubkultúra részéről a mainstreamben való szereplésükért egyre több kritikát kapó lemezlovasok helyét lassan átvette az új generáció. A vérfrissítés a honi helyzet sokak szerint időszerű megtisztulását hozta magával egy olyan, a szerkesztők által elképzelt közeg javára, amelyben a klasszikus szubkulturális identitás helyett már a kreatív fogyasztói szokásokra helyeződött a hangsúly.

2005-ben DJ Budai eladta a magazint a budapesti éjszaka egyik legbefolyásosabb klubhálózat-tulajdonosának, Vizoviczki Lászlónak,[12] az új főszerkesztő pedig a *Playboy*tól érkező Nagy Árpád lett. Nehéz rekonstruálni, hogy az új tulajdonosnak mi lehetett az elképzelése a magazinnal, a változtatások alapján azonban úgy tűnik, hogy egyfajta életmódlapot kívánt létrehozni. A lap mérete és ára a felére csökkent, a zenei tartalom aránya visszaesett. A magazinban az olvasók szemében inkompetens médiaszemélyiségek szerepeltek, divattanácsadó és életmód-vezetési (*DJ-lak, Autóteszt*) cikkek jelentek meg, a hirdetések pedig a tulajdonos szórakozóhelyei aktuális eseményeinek reklámozására szorultak vissza. Egyre több olyan írás jelent meg, amely a partizók hétvégi rutinjaira, életvitelére, kódjaira koncentrált, megalkotva azt a keretet, amelyből a jó klubber nem lóghat ki. Bizonyára sokak számára volt vonzó ez a miliő, de a differenciált zenei igények és ideológiák mellett mégsem voltak annyian, hogy el tudták volna tartani a lapot, ráadásul hasonló életstílus-magazin már több is volt a piacon. Egy akkori cikkben az állt, hogy a dizájn- és profilváltás az azelőtti idők eladási mutatóját a duplájára, hatezerre volt képes emelni.[13] A *Freee* honlapján közölt adat szerint a 2006-os közönség 30 százaléka 2005 óta olvasta a lapot, ami szintén a profilváltás sikerességét támaszt-

[12] Vizoviczky László a Hajógyári-sziget szórakoztató komplexumainak tulajdonosa, valamint a *Flyerz* programmagazin kiadója is.

[13] *http://origo.hu/party/20060301asavazas.html* (Az oldal ma már nem található.)

hatná alá. Amennyiben a felmérés hitelesnek mondható, akkor kiszámítható, hogy a 2002 óta kihátrálók számát az új olvasóközönség mégsem tudta pótolni, csupán az esést volt képes szinten tartani.

Nem sokkal a tulajdonosváltás előtt, 2004 novemberében újabb helyen, a Soundhead.hu elektronikus zenei oldalon is megnyitottak egy *Freee Magaz*in topicot.[14] A kommentekből kiderül, hogy az új kritikusok már nem feltétlenül az Ultrahang „értelmiségi-elvi" szempontjai szerint közelítették meg a magazin változásait, hanem a praktikumot tartották fontosnak, és lényegesen több a hozzászólás is, mint az Ultrahang portálján. Bár a zenei minőség kérdése is sokszor előkerült, a zenei tartalom arányának csökkenése és a „bulvárosodás" sokkal jobban aggasztotta a hozzászólókat. Sokan közülük arról számoltak be, hogy addig is csupán egy-két cikkért, amolyan útravalónak vették meg a lapot, és pont ezek a cikkek tűntek el, illetve lettek helyettesítve olyan írásokkal, amelyekért a *Blikk*et, a *Playboy*t vagy a *Cosmopolitan*t vették volna inkább meg. És a fórumon problémaként merült fel az is, hogy az új tulajdonos érdekeltségi körébe tartozó szórakozóhelyek miatt a lap mennyire tud vagy akar hitelesen tudósítani a hazai partiélet eseményeiről. Mindenesetre a drasztikus profilváltás nem volt sikeres. A lapot a legtöbb olvasó elsősorban mindig is a zenei tartalom miatt vette, és ennek figyelmen kívül hagyása ugyan igazolható volt a külföldi és hazai médiapiaci trendek alapján, viszont a hazai olvasóközönség igényeit nem vették kellőképpen figyelembe. Az új *Freee* olyan piacra akart konkurenciaként átlépni, amely kétségtelenül prosperál (életmódmagazinok), ám éppolyan telített is. A lap munkatársainak egy része erre a váltásra szintén alkalmatlan volt, és többen ott is hagyták a magazint.

A lap reprezentációs stratégiája a rendszeres partizókat részesítette előnyben, elfeledkezve arról, hogy olvasóinak nagy része nem feltétlenül partizó, ezzel együtt pedig arról, hogy a partizók jelentős része nem feltétlenül a zene miatt jár a bulikra. Havonta 495 forintot kiadni egy lapra, és havonta akár tízezreket is költeni a szórakozással egybekötött pénzigényes életmódra nem ugyanaz. Nem mintha a *Freee* valaha is elismerést érdemelt volna társadalmi érzékenységéért (kivéve a drogkérdést), ám a (fel nem mért) szociokulturális különbségek figyelmen kívül hagyása sok olvasó arcába vághatta a könyörtelen realitást: az ő „csekélyke" havi áldozata szeretett lapja és az elektronikus tánczenei színtér számára értéktelen.

7. Az utolsó évek

A posztmodern kultúraelméletek Jameson- és Baudrillard-követő hívei azt állítják, hogy ha a mediatizált világon kívül nincs olyan hely, ahol a szubkultúrák oppozíciós alternatívaként léphetnének fel, akkor nincs is értelme többé

[14] *http://www.soundhead.hu/forum/viewtopic.php?t=574* Utolsó bejegyzés 2008. november 27. (Hozzáférés 2010. február 20.)

szubkultúrákról beszélni (Bennett 1999). Nem adnak magyarázatot azonban arra a tapasztalható jelenségre, hogy bizonyos közösségek a reprezentációért, a nyilvánosságért, a kulturális hierarchiában betöltött szerepért továbbra is folyamatos harcot vívnak. Thornton egyik újítása az volt, hogy ha nem is elsőként, de talán leghatározottabban ő választotta szét a médiát és a kultúrát különböző szegmensekre és rétegekre a szubkultúrákkal kapcsolatos vizsgálódásai során. Ma azt láthatjuk, hogy az egykori szegmensek vertikálisan és horizontálisan is saját médiavalósággá duzzadtak, tehát többé nem a tömegmediális reprezentáció a központi kérdés, hanem a szegmentált kultúrvilágok koordináta-rendszerében való elhelyezkedés. A homogén mainstream popkultúra képe már a kilencvenes évek eleje óta tarthatatlan, az egymással csak a felszínen érintkező különböző kultúrvilágoknak talán mégis van fősodra. Az elektronikus tánczenék közismert felvételei műfajtól, stílustól függetlenül rádióbarátak, könnyen meg lehet fogni azokat a karakterisztikumaikat, amelyek miatt jó eséllyel bekerülhetnek a kereskedelmi rádiók adásába. A szubkulturalisták amiatt aggódnak, hogy a külvilág a partikultúra mainstreamje szerint ítéli meg őket, ami a szemükben ugyanúgy hiteltelen, közhelyes, hatásvadász, giccses, vagyis értéktelen. A szubkulturalista szerint az ismertség fordított arányban áll a felvétel esztétikai minőségével. Paradox módon ők mégis éppen szeretett felvételeik tömegsikeréből következtetnek kultúrájuk felsőbbrendűségére, amennyiben csak idő kérdése volt, hogy a többség is megtanulja értékelni őket. Itt viszont még inkább megmutatkozik a modernitás médiaeszköztárának végessége (rádió, tévé, nyomtatott sajtó, lemez, cédé). Az ma már világosan látszik, hogy az elektronikus zenék a kultúra népszerűségének tetőfokán is csak ritkán voltak képesek bekerülni a popkultúra vérkeringésébe, hiszen az emlékezetes felvételek mellett 1997-ben csak Angliában hetente átlagosan 231 elektronikus zenei felvétel jelent meg (Maughan és Smith [1998] 2002). Óriási iparágról van szó tehát, ami – mint látszik – ma már fönntartja magát a tömeg- és kereskedelmi média nyilvánossága nélkül is, hiszen a kultúra új belépői számos egyéb módon is megtalálhatják a hozzá vezető utat. Ez az út talán lehetett volna a nyomtatott niche sajtó, ami valószínűleg jobban teszi, ha a többi hozzáférési ösvénnyel száll versenybe, és nem más piacokkal.

Úgy tűnt, hogy a *Freee* 2007-es újrakezdésekor mindezt felismerték. Az új főszerkesztő „Vissza a föld alá!" mottóval indította levelét, cikkében elnézést kért a megelőző időszak rossz tapasztalatai miatt, és bejelentette, hogy a „nép akaratának engedve" ezután újra kizárólag elektronikus zenével és a kultúrához kapcsolódó témákkal kívánnak foglalkozni negyedévente. Mindez a lapnál komoly strukturális változásokat is magával vont. A hírek, partibeszámolók a ritkább periodicitás miatt érthetően megszűntek. A divattal, életmóddal foglalkozó írások úgyszintén. A szerkesztőséget Kömlődi mellett új, máshol már bizonyított professzionális zenei újságírók egészítették ki. Visszatért a *Dance Lexikon* rovat, amely a műfajok és stílusok káoszában kívánt útmutatást adni. A lapot olvasva szembetűnőnek mutatkozott a „régiekkel" való gyökeres sza-

kítás, és világossá tették, hogy a Pánczél-korszakot továbbra is visszasíró olvasók igényeivel nem kívánnak foglalkozni. A közösségépítés, -egybentartás igénye megint erősnek mutatkozott, ez indirekt módon a DJ-legendák, híres kiadók, mixalbum-sorozatok retrospektív bemutatásában nyilvánult meg leginkább. A lemezajánlókba visszaköltözött a kritikus szemlélet, a honi sztár lemezlovasok említésre sem kerültek. Sok cikk szólt viszont a partik vizualitásáról, és olyan kisebb színterek szereplői is bemutatásra kerültek, mint a goa-psytrance, a folktronika, a dubstep vagy a deep house. A progresszív house mánia szintén lecsengett, helyette a minimáltechno lett a szubkulturális divat.

A reklámok a magazin 15 százalékát tették ki, ám címlapra kizárólag a tulajdonos egy következő partiján fellépő sztár DJ vagy előadó kerülhetett.[15] A magazin tulajdonosa nem ebből élt meg. Kialakult tehát az a helyzet, hogy a *Freee*-nek a megmaradás érdekében nem kellett többé mindenáron mainstream elektronikával is foglalkoznia. A tulajdonos koncentrált érdekeltségi köre azonban továbbra is felvetett számos problémát. A magazin szerzői nemigen írhattak negatív kritikát a tulajdonos klubjaiban tartott bulikról. Másfelől a konkurenciának sem csinálhattak reklámot, igaz, a tulajdonos által képviselt portfóliónak nem is létezett Budapesten számottevő versenytársa sem. A lap mögött nem volt semmiféle marketingtevékenység, az eredetileg komoly tervekkel újraalkotott online felület nem rendelkezett korszerű közösségi funkciókkal, és a napi/heti információszükségletet sem elégítette ki. A honlap anakronizmusa mögött vélhetőleg az húzódott meg, hogy a tulajdonos csupán minimális összeget fordított a korszerűsítésre. A *Freee Magazin* 2009-es őszi száma nem jelent meg. Információim szerint a tulajdonos nem kívánt tovább nyomtatott lapkiadással foglalkozni. A főszerkesztő a továbbiakban nem kívánt nyilatkozni az okokról. A *Freee* online felülete azonban továbbra is aktív.[16]

8. Záró gondolatok

A szubkultúraelméletek a kilencvenes évek eleje óta tartó folyamatos vitái elsősorban az elektronikus zenei kultúra (és különböző zenei alirányzatainak) kutatása során szerzett tapasztalatokból merítenek a mai napig. A különböző módszertannal elvégzett kutatások között a szubkultúra tagjai közti kommunikáció megfigyelése lehet az egyik előremutató irány, és erre számos, magyarul is elérhető példát lehet felhozni (Tófalvy 2008). Dolgozatomban a magyar elektronikus zenei kultúra sokáig meghatározó lapjának és magának a kultúrának a párhuzamos történetén keresztül próbáltam rekonstruálni ezeket az internet előtti kommunikációs ütközési pontokat, ami talán az elméletalkotókat is segítheti további munkájukban. A vizsgálódás során arra jutottam, hogy

[15] A főszerkesztő személyes közlése.

[16] Hozzáférés: 2010. február 20.

az internet kétségtelenül döntő hatása mellett a *Freee* fokozatos szerepvesztését számos egyéb tényező is okozta. Az elektronikus zenei kultúra rajongói számára a hagyományos (ma úgy fogalmaznánk: idejétmúlt) szubkulturális identitás, melynek eredőit érdemes lenne a hetvenes évek baloldali indíttatású szubkultúraelméleteiben keresni, összeegyeztethetetlennek bizonyult egy, a kapitalista piacon kreatív stratégiákkal túlélni kívánó lap reprezentációs politikájával. A *Freee Magazin* legnagyobb példányszámait akkor érte el, amikor az elektronikus zenei kultúra Magyarországon a „forradalmi" lendületével a tömegmédia érdeklődését is kiváltotta, és a lapban ennek megfelelően a hagyományos szubkulturális reakciók szinte mindegyike artikulálódott. Amint a szubkultúra és a mainstream közötti – sokszor mesterségesen fenntartott – feszültség megszűnt, a lap már kevésbé tudott izgalmas lenni számos olvasója számára. A magazin iránti érdeklődést ezután a belső konfliktusok, a szubkultúrán belüli hierarchiaharcok és az ízlésbeli különbségek tárgyalása tudta fenntartani. Ezzel párhuzamosan viszont az elektronikus zenei kultúra számos kisebb közösségre bomlott fel a zenei ízlések mentén, amit a magazin nyomtatott formában képtelen volt követni.

Hivatkozások

Anderson, B. ([1983] 2006) *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Budapest: L'Harmattan.

Angyalosy E. (2002) *„Egy éjszaka a föld alatt…": Az undergound technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése*. Kézirat. http://www.daath.hu/showText.php?id=132 (Hozzáférés 2010. február 20.)

Bátorfy A. (2007) Az elektronikus tánczenei kultúra mint ellenségkép Magyarországon: A drog, a deviancia és a zaj. *Beszélő*, 12(1): 104–112.

Becker, H. S. ([1963] 1997) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance.* New York: The Free Press.

Bennett, A. (1999) Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Releationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3): 599–617.

Bennett, A. (2005) In Defence of Neo-tribes: A Response to Blackman and Hesmondhalgh. *Journal of Youth Studies*, 8(2): 255–259.

Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 1–20.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of Judgement and Taste.* Cambridge (MA): Harvard University Press.

Chatterton, P. és R. Hollands (2002) Theorizing Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces. *Urban Studies*, 39(1): 95–116.

Cohen, S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*. Oxford: St.Martin's Press.

Darnton, R. (1982) *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
Duncombe, S. (1997) *Notes from the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso.
Fejér B. (1997) *Az LSD kultusza: Egy budapesti kulturális színpad krónikája*. Budapest: MTA.
Gans, H. J. ([1974] 1998) Népszerű kultúra és magaskultúra. In Wessely A., szerk. *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, 114–149.
Hall, S. és T. Jefferson szerk. (1976) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.
Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen & Co.
Hesmondhalgh, D. ([1997] 2005) Az elektronikus tánczene kulturális politikája. *Replika*, 49–50: 45–54.
Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? Non of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21–40.
Hodkinson, P. ([2002] 2005) Beavatottak és kívülállók. *Replika*, 53: 145–158.
Horkai A. (1999) *Screenagerek: A techno-kultúra megjelenési formái a mai Magyarországon*. Budapest: MTA.
Kacsuk Z. (2005a) A gördeszkázás jelentései: Kísérlet egy „poszt-strukturalista" szubkultúra-elemzésre. *Tabula*, 8(1): 19–47.
Kacsuk Z. (2005b) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.
Kertész A. (2003) Technokultúra: Az elektronizáció és a művészet közös gyermeke. *Kultúra és Közösség*, 7(2–3): 27–57.
Kömlődi F. (2004) *Karnevál: Tíz év hazai dance*. Elérhető: http://www.origo.hu/party/20041009karneval.html?pIdx=3 (Hozzáférés 2009. január 12.)
Kömlődi F. és Pánczél G. (2001) *Mennyek kapui: Az elektronikus zene évtizede*. Budapest: Re:creation.
L. Varga P. (2003) Identitás és normaképzés a heavy metál szubkultúrában: A Metal Hammer retorikája. *Prae*, (3): 87–102.
Maugham, T. és R. J. Smith ([1998] 2000) Ifjúsági kultúra és a posztfordiánus gazdaság: Az angliai partizene napjainkban. *Replika*, 39: 75–91.
McLeod, K. (2001) Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13(1): 59–75.
Rácz J. és Geresdi Zs. (2001) Az underground partikultúra értékvilága Magyarországon. *Educatio*, 10(3): 530–542.
Redhead, S., D. Wynne és J. O'Connor (1997) szerk. *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
Schildrick, T. és R. McDonald (2006) In Defence of Subcultures: Young People, Leisure and Social Divisions. *Journal of Youth Studies*, 9(2): 125–140.
Stoneman, P. (2001) *Fanzines: Their Production, Culture and Future*. Phd disszertáció, University of Stirling.

Thornton, S. ([1995] 1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Wesleyan University Press.

Tófalvy T. (2008) szerk. Extrém színterek: Zene, műfajok és online közösségek. *Replika* 65.

Tófalvy T. (2009) Nincs és nem is volt: A magyar popzenei újságírás. In *Emasa*, Elérhető: http://www.emasa.hu/print.php?id=5487 (Hozzáférés 2010. február 20.)

Wilson, B. és M. Atkinson (2005) Rave and Straightedge, the Virtual and the Real: Exploring Online and Offline Experiences in Canadian Youth Subcultures. *Youth & Society*, 36(3): 276–311.

„A nemzeti rock nem zenei stílus, hanem tematika”

A Dübörög a nemzeti rock *című dokumentumfilm rendezőjével és producerével, Kriza Borival és Wizner Balázzsal Kacsuk Zoltán, Vályi Gábor és Tófalvy Tamás beszélgetett.*

Kriza Bori és Wizner Balázs 2006-ban kezdte el forgatni dokumentumfilmjét a magyar radikális jobboldali eszmevilághoz szorosan kötődő nemzeti rock színtér egyik meghatározó zenekarával, a Romantikus Erőszakkal. Az időzítésnek köszönhetően váratlanul tanúi lehettek annak is, hogy a színtér tagjai hogyan involválódnak az év őszén kitört fővárosi zavargásokban. A film készítői arról is beszélnek, milyen tapasztalatokat szereztek forgatás közben, és hogy hogyan látják a nemzeti rock fogalma köré csoportosuló közösség szimbólumait, gyakorlatait és kultúráját.

„Kirajzolódtak a személyiségek”
A film forgatásának előzményei

Vályi Gábor: Hogyan született meg az ötlet, hogy filmet készítsetek erről a közegről?

Kriza Bori: Wizner Balázs, a film producer-dramaturgja, aki egyébként maga is zenész, mesélte nekem, hogy számos rockerklubban találkozott olyan szimbólumokkal, mint például a Nagy-Magyarország-címer, amelyek erős ideológiai üzenetet hordoznak. Ő adta az ötletet, hogy ennek utána kellene nézni, és ha valóban van valamilyen jelentősebb ideológiailag motivált zenei szubkultúra, esetleg egy dokumentumfilmet készíteni róla. Elkezdtem kutatni és akkor rájöttem, hogy létezik egy szubkulturális/underground jellegű, kevéssé ismert zenei stílus, amit maguk a szubkultúra résztvevői nemzeti rocknak neveznek. Nagyon elkezdett izgatni a dolog. Az első ötletünk az volt, hogy egyszerűen megnézzük a rajongókat, vagyis hogy kik járnak az ilyen koncertekre. De aztán rájöttünk, hogy ez nem elég. Ha már lúd, legyen kövér, vegyünk egy együttest – hiszen az a legizgalmasabb, hogyan működik egy együttes, hogyan születik a zene. A nemzeti rock szcénát kutatgatva rájöttünk arra, hogy több ilyen együttes van, így azok közül választottuk ki végül a Romantikus Erőszak együttest.

És hogy miért pont őket? Azért, mert rögtön érdekesnek látszottak: egyrészt nagyon széles a repertoárjuk, ami láthatóvá teszi, milyen sok dimenziója van

ennek a zenei világnak, ideológiának, gondolkodásmódnak. Ugyanakkor nagyon izgalmas volt Sziva Balázs, a zenekar frontemberének személye, amennyi persze akkor látszott belőle, mert nem ismertem őket korábban. Szóval Balázs egy fiatal, jóképű fiú, akiben volt valami sajátos kisugárzás, utólag elmondhatom, karizmatikus figura. Belecsöppentünk ebbe a közegbe, és gyakorlatilag a forgatások alkalmával kerültünk egyre közelebb az együttes tagjaihoz és a rajongókhoz, és azzal, hogy egyre több időt töltöttünk velük koncerteken, turnékon – majd egy évig tartott a forgatás –, egyre jobban kirajzolódtak a személyiségek, az emberek közötti viszonyok, a közösség belső dinamikája.

Wizner Balázs: Bennem már jó ideje mocorgott, hogy a rockzenének mi a köze a radikális jobboldali sávhoz. Valahogy bennem mindig az élt, hogy ez egy hippi, baloldali, nemzetközi történet, és közben azzal találkozom, hogy itthon mennyire erős a rockzene jobboldali radikális befolyásoltsága. A Romantikus Erőszak azért volt jó választás, mert ebben a csapatban több minden egyesül. Benne van a szkinhed múlt, a punk múlt, és ugyanakkor benne van a rocker múlt is, meg a népzene.

Tófalvy Tamás: Később megismertetek még másokat is a színtérről, vagy csak a Romantikus Erőszakkal forgattatok? Mennyire volt szerencse kérdése, hogy ennyire készségesen nyilatkozott Sziva Balázs?

K.B.: Amikor letettük a voksunkat, akkor már csak velük forgattunk. Nem akartunk egy nagy képet festeni arról, hogy a nemzeti rocknak milyen együttesei vannak, inkább arra törekedtünk, hogy egy mélyfúrást végezzünk. Amikor bejelentettük, hogy szeretnénk filmezni velük, nagyon készségesek voltak. Azt hiszem, tetszett nekik a gondolat, hogy film készül róluk, és volt egy olyan érzésem, rossz néven vették volna, hogy mi párhuzamosan másokkal is dolgozunk. Fontos volt számukra, hogy kizárólag róluk, az együttesről szóljon a film.

„Teljesen mindegy, hogy én mit gondolok”
A film készítésének módszertana és a forgatás folyamata

T.T.: Hogyan tudtatok beilleszkedni? Volt-e olyan esemény, amit nem engedtek felvenni?

K.B.: Nem volt gond, tényleg nem. Örültek annak, hogy filmezünk, jó volt a kapcsolat és nagyon fontos volt, hogy ez végig fennmaradjon. Nem irányítottak minket, nem voltak tabutémák. Viszont mi is arra törekedtünk, hogy valóban „beilleszkedjünk” a világukba, vagyis megértsük, mi fontos nekik, mit miért mondanak vagy csinálnak, és ne erőltessük rájuk a saját elképzeléseinket. Ez szerintem általában fontos egy ilyen antropológiai jellegű, feltáró do-

kumentumfilmnél. Finom, érzékeny kapcsolat alakul ki a szereplőkkel, a filmezett közeggel, amire nagyon oda kell figyelni.

T.T.: Ti hogyan mutatkoztatok be, csak filmesekként?

K.B.: Persze, igen, ami az igazság is, azzal kerestük meg őket, hogy szeretnénk egy dokumentumfilmet készíteni róluk, az együttesről. Utólag értesültünk arról, hogy ők is megírták ennek az egész filmezésnek a történetét, fent van valahol az interneten. Azt írták, hogy először hezitáltak – számunkra ez nem derült ki, úgy emlékszem, viszonylag gyorsan igent mondtak, és készségesek voltak. Én nem éreztem azt, hogy bármilyen ellenérzésük lett volna.

T.T.: És amikor ültetek a turnébuszban, akkor egymás mellett ültetek, vagy elvegyültetek, és beszélgettetek, ettetek-ittatok velük, ezt hogy kell elképzelni?

K.B.: A turnén mi egy külön mikrobusszal mentünk mögöttük, és akkor mentünk át a turnébuszba, amikor forgattunk. Akkor viszont ott dülöngéltünk az erdélyi utakon a kamerával meg a mikrofonnal a széksorok között, és úgy beszélgettünk velük. Nem igazán ültünk le, ha már ott voltunk, inkább forgattunk – igyekeztünk minden percet kihasználni, a busz egyébként egy kényelmetlen, de jó helyszín, ha az ember dokumentumfilmet csinál…

Kacsuk Zoltán: Ez látszott is abból, hogy milyen erős nyilatkozatokra került sor ott a buszon.

K.B.: Igen, ez azért sok óra beszélgetés eredménye. A forgatás legizgalmasabb része valóban az erdélyi út volt. Ez a turné tulajdonképpen egy buli volt, egy négynapos kirándulás, amelyen együtt vettek részt az együttes tagjai, a rajongók és a barátok. Akik ott voltak, többnyire nem egyetemisták, akiknek az egész nyár úgy telik, ahogy akarják, hanem dolgozó emberek, akiknek ki van centizve a szabadságuk. Buli, sok-sok pálinka, nagyon sok pálinka – és ez alól a stáb sem tudta kivonni magát –, ez erről szólt, meg a koncertekről persze. Volt egy nagyon sűrű program, amelyet G. Kirkovits István szervezett, a tervezettnek ugyan a töredékét sem sikerült abszolválni, de megnéztünk számos történelmi, kulturális helyet, mint pl. a madéfalvi turulszobor, a csíkrákosi templom, és így tovább. G. Kirkovits István, aki az egész utat szervezte, jól ismeri az erdélyi helyeket, és mint idegenvezető ő vezeti be ezeket a magyarországi fiatalokat az erdélyi, székelyföldi emlékhelyekkel, mítoszokkal, szimbólumokkal teli világba. Egy picit ideológiai képzés is ez, munícióátadás azok számára, akik részt vesznek benne.

T.T.: Ahhoz, hogy megnyíljanak, nektek úgy is kell viselkednetek, hogy ők érezzék, hogy biztonságos közegben vannak. Amikor súlyosabb dolgokat mond-

tak, akkor hogy lehetett megállni azt, hogy ne reagálj úgy, hogy az őket eltántorítsa, mint interjúalanyt?

K.B.: Ez egész végig arról szólt, hogy az ember saját magát kikapcsolja, hiszen teljesen mindegy, hogy én mit gondolok. Mert itt és most nem az a kérdés, hogy te mit gondolsz, nem az a kérdés, hogy te hogyan reagálsz, az a kérdés, hogy ő mit gondol, és mit tudsz meg róla, és a lényeg, hogy minél többet megtudj.

T.T.: Csak míg ez elméletben olyan könnyű, a gyakorlatban nem mindig megy…

K.B.: Megértően bólogatok, visszajelzek, hogy értem, ő mit mond. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy egyetértek vele, hanem azt, hogy értem, hogy mit mondott, és kíváncsi vagyok a további mondanivalójára a témával kapcsolatban. Meghallgatom, mert minden érdekel. Ez volt a legfontosabb üzenetem – majdnem végig én beszélgettem velük –, hogy elhiggyék azt, ami egyébként így is volt, hogy engem minden érdekel, mindenre kíváncsi vagyok. És hogy nem vitatkozni akarok, nem támadni akarom őket, nem akarom lefasisztázni őket, hanem azért vagyok ott, hogy megtérítsem őket. Nyilván voltak olyan helyzetek, amelyekben picit provokatívabbak voltunk vagy voltam…

V.G.: Biztos volt olyan is, hogy ők voltak provokatívabbak. Nem próbálták sohasem kiugratni a nyulat a bokorból, hogy „nézzük meg, hogy akkor ti”?

K.B.: Nem, érdekes módon ez nem számított annyira. Nem emlékszem ilyesmire. Voltak olyan kérdések, hogy nem tudjuk pontosan, hogy ti kik vagytok, néha bizalmatlanok voltak. De hát kik vagyunk mi? Senkik, szimpla dokumentumfilmesek vagyunk. De ezek nagyon minimális mértékben, egyszer-kétszer merültek fel az egy év során.

V.G.: De nemcsak az fontos, hogyan kérdezel, hanem az is kérdés, hogy a válaszokat hogyan adod át. Nekem nagyon tetszett a filmben, hogy ott sem vitatkoztatok, nem minősítettétek őket. Hogyan döntöttetek, hogy mit hagytok meg ebből az anyagból és mit nem, milyen képet rajzoltok aztán abból, amit összegyűjtöttetek?

K.B.: Balázs a dramaturgja a filmnek, tehát a vágás majdnem teljes folyamán együtt voltunk, több mint fél évig vágtunk, ami azt hiszem ritka hosszú vágásra fordított idő. Minden egyes snittnek valóban jelentősége van, minden nagyon végig lett gondolva. Ebben is megpróbáltunk kiegyensúlyozottak lenni, mert van, aki Heil Hitler üdvözléssel karlenget, de vannak, akik a népzenére táncolnak, és azt látják ebben az egészben. Ez egyfajta felelgetésekből áll, valahogy úgy definiáltuk annak idején, hogy ha volt egy durvább rész, ami dramaturgiailag is jó, akkor az ember azt mondja, hogy hoppá, ezek nyilvánvaló-

an szélsőségesek. És akkor jön egy lágy rész, ami megdobogtatja az ember szívét, hogy őket jó hallgatni, ők igazából nem akarhatnak rosszat. Ezeket a dilemmákat szerettük volna a vágásokkal szemléltetni.

W.B.: Alapgondolatunk volt, hogy ez egy nagyon összetett kérdés, a radikális gondolkodás nem egy könnyen definiálható, látható valami. Ha csak azt mutatjuk be, ami riasztó számunkra, akkor abszolút nem értjük meg az egészet. Tulajdonképpen a folyamatnak az a része, ami riasztó, az valahonnét elindul, illetve nagyon sok olyan részigazságból áll össze, ami adott esetben még szimpatikus is lehet számunkra. És ezeket meg kell mutatni, különben abszolút nem fogjuk megérteni azt, hogy miért jutnak el oda emberek, ami viszont már tényleg elfogadhatatlan.

„Misszionáriusjelleg”

A nemzeti rock színtere, a mainstream és az underground konfliktusai

T.T.: A frontember szavaiból úgy tűnik ki, hogy bár szeretnének a mainstream kultúrában reprezentálódni, de mégsem fogadják el azt; egyfelől nagyon szűk közönségnek csinálják a zenét, de mégis azt vallják, hogy ezek univerzális értékek, amelyek mindenkihez szólnak. Ez kicsit ellentmondásosnak hat.

W. B.: Nem is kell feltétlenül koherenciát találni ebben.

T.T.: Ők hogyan oldják föl ezt?

K.B.: Pontosan ez ennek a radikalizmusnak a lényege, hogy egyfelől lázadó, másfelől meg azt szeretné, ha elfogadnák őket és benne lennének a maintream diskurzusban. Ugyanerről szól a zene is. Kimondanak olyan dolgokat, ami nyilvánvalóan sérti a nagy többség érzékenységét, és nem szalonképes. Tudatosan tabukat döntögetnek, és ez a mondanivaló egyik fontos része, közben pedig fáj nekik, hogy amiről beszélnek, azt nem tekinti a többség normálisnak vagy mainstreamnek, és ezért van az például, hogy bojkottálja őket a média. Legalábbis ők így érzik.

T.T.: Ez csak a mondanivalóhoz kapcsolódik, vagy a zenéhez is? A frontember felemlíti, hogy bár készítettek egy a korábbiaknál lágyabb, népiesebb, instrumentálisan gazdagabban díszített lemezt, de azt sem fogadta el a média – azon viszont nem csodálkozik, hogy az egyébként karcosabb, erőszakosabb lemezeiket nem játssza a média. Ezek szerint az üzenetre és a zenei tartalomra külön vonatkoznak az elvárások?

K.B.: Nagyon széles a zenei paletta, zeneileg meg szövegileg is. Benne van árnyalataiban a népzene, az ősmagyar legendákat feldolgozó Mondák könyve, a historizáló vonal, és benne vannak a nagyon erős, radikális rendszerkritikus

szövegeket tartalmazó számok. Nyilván számukra is kiderült, hogy úgy vannak kategorizálva, mint egy szélsőséges zenekar, tehát hiába jelenik meg egy olyan albumuk vagy lemezük, amely adott esetben elfogadott vagy szalonképes lenne… Itt persze az a kérdés, hogy ilyenkor miért nem foglalkozik velük a média. Lehet, hogy egyszerűen csak azért, mert rossz a PR-juk vagy a reklámjuk, vagy azért, mert ez abszolút szubkultúra, underground, ami nem vált eléggé ismertté ahhoz, hogy foglalkozzon velük a mainstream nyilvánosság. De mindennek az is a magyarázata lehet, hogy ők művészek, zenészek, akik nyilván vágynak az elismertségre, a hírnévre, arra, hogy minél többen hallgassák a zenéjüket, minél többen vegyék a CD-jüket. Ez teljesen érthető elvárás, és ez nemcsak a politikai ideológiához kapcsolódik, hanem egyszerűen ahhoz a tényhez, hogy ők kint állnak a színpadon, és játszanak.

T.T.: Ez érdekes, mert sokféle ehhez kapcsolódó attitűd megfigyelhető: attól kezdve, hogy tudatosan egy saját közönségnek zenélnek és nem vágynak arra, hogy mindenki hallgassa őket; és vannak olyan törekvések is, hogy legyen a zenénk még kompromisszummentesebb, hogy véletlenül se jusson el azokhoz, akik úgymond illetéktelen, vagy nem értő hallgatói ennek. Akkor ezek szerint itt több dolog összeér: egyfelől van egy összekacsintás is azoknak, akik értik, de azért, ha lehet, minél többen hallgassák, és minél többen értsék meg ezeket a gondolatokat.

K.B.: Szerintem ennek az egész szubkultúrának, vagy akár ideológiának van egy nagyon erős misszionáriusjellege. Vagyis: „én azt gondolom, hogy az igaz, amit én mondok, ami ezen túl van, vagy ami ennek ellentmond, az nem igaz, és én mindenáron azt szeretném, hogy mások is úgy gondolják, hogy ez az abszolút igazság." Ebből fakad sok esetben az intolerancia, és ezért van az a fajta erőszakos elvárás, hogy a mi ideológiánk legyen az egy és mindenki által elfogadott ideológia. De közben azt, aki nekik ellentmond, és aki velük nem ért egyet, azt nem tudják hova tenni, tehát nyilván rögtön ellenséggé válik.

„Ideológiai átfedések"

A nemzeti rock színtere, szubkulturális vállalkozók és közönségek: foci, zene, politika

K.Z.: Nekem a filmből úgy tűnik, hogy a fő mozgatóerői vagy szubkulturális vállalkozói ennek a közegnek szemmel láthatólag közel álltak a Romantikus Erőszak együtteshez. Megszólalt a filmben Budaházy György, aki azt mondta, hogy az ő klubja nagyon fontos volt abban, hogy elindítsa pl. a Romantikus Erőszakot, de más együtteseket is. Valamint a Pannon Rádiótól G. Kirkovits István, aki maga is azt mondta, hogy felelős a névért, meg tulajdonképpen a szorosabb műfaj-meghatározásért is. Úgy tűnt, hogy olyan szereplők is meg-

szólaltak itt, akiknek a szélesebb színtér alakításában is fontosabb szerepük volt. Ez csak a filmben tűnik így, vagy valóban meghatározó ez a két ember?

K.B.: Számunkra úgy tűnt, és nyilván a filmben is azért szerepel így, hogy G. Krikovits István, a Pannon Rádió egykori munkatársa volt a meghatározó szereplője, elindítója a jobboldali radikális zenei szubkultúrának. Egyébként komoly háttérmenedzser-szervezői szerepet játszik a Romantikus Erőszaknál is, és az derült ki, hogy barátilag is közel áll az együttes tagjaihoz. Így utólag nem tudom eldönteni, hogy mi az, ami szerencsésen alakult, és mi az, aminek érdekében erőfeszítéseket tettünk, és megtaláltuk. Én folyamatosan azt láttam, hogy mi az, ami nem jött össze, és szinte állandóan frusztráltam magam, mert mindig többet szerettem volna: például voltak olyan dolgok, amiket szívesen leforgattunk volna, de aztán végül nem sikerült.

K.Z.: És mi az, ami nem jött össze?

K.B.: Ki akartunk menni egy Fradi-meccsre például, az kimaradt a filmből, de azt hiszem utólag tulajdonképpen mindegy. Ezek az emberek valóban ott vannak, tehát az nem csak a filmezés kedvéért történt. Budaházy és Torockai, aki a Hatvannégy Vármegye Mozgalom elnöke volt, ők valóban közel állnak az együtteshez. Az is érdekes, a zene, a politika, a foci mind különböző színterei ennek az egész szubkultúrának, és ezek összeérnek. Például Sziva Balázs, aki zenél és focidrukker, de azért fontosnak tartja, hogy elmenjen egy Trianon-tüntetésre, ugyanúgy Budaházy, aki inkább politikai szerepet játszik, de támogatja ezeket a zenekarokat, és szereti a zenét – a filmben látható, ahogy nyomkodta a keverőpultot, tehát aktívan közreműködik is a koncerteken. Az egész azért izgalmas és fontos szerintem, mert a szubkultúrában rejlő potenciál éppen az, hogy be tud tölteni több színteret, és ami egyben tartja, az az ideológia. Vagyis inkább az ideológiai átfedések, mert nyilvánvaló, hogy van akinek az egyik része a fontosabb, és van akinek a másik. Egy focidrukker például nyilván mást kap ebből az egész szubkultúrából, mint a népzenész.

V.G.: Én azt látom, az ő sokoldalúságukkal együtt jár a közönségük sokoldalúsága. A Magyar Szigetre például anyukák járnak a kisgyerekekkel, a füstös klubkoncerteken pedig félmeztelenre vetkőzött fiúk táncoltak, buliztak.

W.B.: Szerintem zenei váltásuk is valószínűleg ennek is köszönhető: érzékelték, hogy ha megmaradnak ebben a szkinhed-punkos vonulatban, akkor nagyon a margóra szorulnak. Amikor még a megfelelő együttes keresése során elmentünk első felderítő útjainkra, láttuk is, hogy ezeken a szkinhed koncerteken legjobb esetben is csak pár száz tinédzser jelenik meg.

K.Z.: Ez tehát egy tudatos választás volt Sziva Balázs részéről?

W.B.: Én azt látom, hogy ez egyfajta folyamat lehetett a részéről, ahogy egyre fontosabbá vált számára az, hogy túl a fiatalos lázadáson, ami az elején mindenkit meghatároz, elindul a konszolidáltabb művész státusa felé, és egyre fontosabbá vált az, hogy sokan megismerjék. Ennek megfelelően nyilván maga az előadásmód, meg az, amit ki akar mondani, ki akar fejezni, az is változik, persze azért is, hogy elfogadottabb lehessen a szélesebb közönség számára.

K.B.: A népzenével kapcsolatban mondta nekünk, hogy ha valamire büszke, akkor arra, hogy ezek a focidrukker srácok népzenére buliznak. Végül is, ha úgy tetszik, ennek olyan üzenete volt számomra, hogy ő moderálná ezeket a futballhuligán gyerekeket, és szerintem képes is rá. Még emellett arra is gondolhatott, hogy egyfajta kultúrmissziót folytat: a népzene a nemzeti identitásunk, kultúránk része, és ezt megismerteti ezekkel a fiúkkal. Ez azért is fontos, mert Balázs nagyon karizmatikus, nagyon sokan hallgatnak rá, és ez nemcsak a zenéjéről szól, hanem a személyiségéről is. Láttuk őt mozogni a rajongók között, és tényleg egy sztár, én úgy láttam.

T.T.: Ő mindig ilyen nyugodt, kiegyensúlyozott egyébként? Sosem kapja el az indulat?

K.B.: Nem nagyon láttam még, hogy kijött volna a sodrából. Nagyon fegyelmezett, nagyon erős önkontrollja van.

„Az egy közösséghez való tartozás jelei”

A nemzeti rock színtér, radikalizmus és mérsékelt irányok

K.Z.: Amikor kívülről, tehát a fősodorból utalnak erre a közegre, akkor általában csak a szélsőséges és radikális nézőpontok halmazaként van feltüntetve ez a közösség, és nagyon érdekes volt látni az erdélyi turnén azt a beszélgetést, ahol olyan hangok is megjelentek, hogy ők tulajdonképpen nem szeretik a szélsőséges megnyilvánulásokat, viszont mennyire sok érték van itt, és így tovább. Egyrészt nagyon érdekes, hogy ezek a hangok a közösségen belül is vállaltak, és sokkal összetettebb a közösség is ezek szerint, mint amennyire az kívülről látszik – pedig mi mindig csak a démonizált oldalt vagyunk hajlandóak elismerni, meglátni.

W.B.: Sziva Balázs maga is egy ilyen összetett személyiség. Látszik, hogy van egy ilyen arca, meg egy olyan arca, és ez is egy fontos dramaturgiai vonala volt a filmnek.

K.Z.: Tehát ez nem okoz gondot a közösségen belül.

K.B.: Azért nem egészen. Ott vannak az eltérő vélemények, ugyanakkor van egy alaphang a rajongótáboron belül. Ez pedig nem arról szól, amit mondjuk az egyik lány mondott, hogy szeressük, tiszteljük egymás kultúráját, és nem jó, ha zsidózunk, cigányozunk. Nyilván nem ez az alaphang. Van egy ideológiai alap, ami visszaköszön a dalokban, és részben ez az, ami összetart. Ahogyan a közös szimbólumok is: például a Nagy-Magyarország jelkép, az árpádsávos zászló – ezek az egy közösséghez való tartozás jelei. Ennek ellenére, amikor a zenekar tagjai megnézték a filmet, nagyon tetszett nekik az énekes lány hozzászólása a toleranciáról, a kultúrák elfogadásáról. Sajnos nem fejtették ki hosszabban, hogy miért, de sokkal inkább az tetszett nekik, mint amikor másik két lány a zsidókról beszélt meglehetősen előítéletesen. Talán ők túlságosan leleplezőek voltak.

V.G.: Amikor a zsidókról beszélnek, azt éreztem – és nem akarom ezzel relativizálni a problémát –, hogy üresek ezek a kategóriák, nincsen mögötte egy mély, „kidolgozott” és meggyőződéses antiszemitizmus.

W.B.: Nagyon érdekes, hogy ezt mondod. Emlékszem, hogy egy nagyon hosszú folyamat vagy vita volt, mire kitaláltuk, hogy az a rész hogyan jelenjen meg a filmben. Akkor pont ide jutottunk, hogy van egy ilyen antiglobalista, kapitalizmusellenes érzés, ami egy általános érzés, és egyre szélesebb körben, abszolút mainstream társadalmi csoportoknál is fontos gondolat. És hogy ebből aztán hogyan jut el a zenekar körüli közönség a zsidókig? A kiindulópont egy általános kiszolgáltatottságérzés, kirekesztettségérzés, ami valahogy mégis oda vezet, hogy megjelenik a fajelmélet.

K.B.: Az interjúk során elkezdett mindenki kódolni az olyan kényes kérdésekben, mint az antiszemitizmus. Sziva Balázs és társai elég értelmesek ahhoz, hogy konszolidált arcot mutassanak, amikor egy film készül róluk, de a dalszövegekben, a koncertközönség reakcióiban ott van az antiszemitizmus, még ha ők ezeket a megnyilvánulásokat nem is tartják annak.

T.T.: Amikor nem filmeztétek Balázst, akkor sem voltak erre utaló nyomok, nem voltak radikálisabb elmozdulásai?

K.B.: Egyszer, amikor még nem forgattunk, hanem csak néztük a koncertjüket, „castingoltunk”, előfordult, hogy két szám között a közönség elkezdte üvölteni, hogy „mocskos zsidók, mocskos zsidók”. Balázs a színpadon, csitítani próbálva a közönséget kérte, hogy „ne mondják ezt”, az volt az érve, hogy „így soha nem fog az együttes bekerülni a mainstreambe” – nem ezt a szót szokta használni, inkább arra gondolt, hogy bekerülni a médiába.

T.T.: Érdekből ne csináljuk ezt, de valójában gondolhatjuk?

K.B.: A Balázs nyilván nem egy harcos liberális és nem a tolerancia bajnoka, szóval ezt ne várjuk el tőle, nem arról van szó. Azt gondolom, sokkal érdekesebb, hogy Balázs ennek a rajongótábornak a vezetőjeként tudja őket adott esetben hergelni, de tudja őket moderálni is. És ez fontos, a színpadon kiállva, a Fradi-drukkertábort vezetve, annak részeként, neki van szava.

V.G.: És nyilván van felelősségérzete is.

K.B.: Igen, én azt gondolom, hogy igen. Ez kettős szerintem, ő egy picit ezt akarja is, meg nem is. Fiatal, harminc körüli fiú, de épp ez benne az érdekes. Nem azért csitítja őket, hogy gyerekek, mi azért nem zsidózunk, mert nem értünk ezzel egyet, és nem ezért fogja a színpadon ezt mondani, miközben előtte elénekli a Tobacco Road című számot, melynek az refrénje, hogy „Gyűlöllek, Dohány utca", ami elég egyértelmű üzenet. Ezt a refrént nem lehet másképp értelmezni, bár ők azt mondták, amikor erre rákérdeztünk, hogy ez a szöveg csak egy vicc, egy fricska, egy poén.

W.B.: Én még annyit tennék hozzá, hogy különféle közönségei vannak, tehát többféle közönség előtt játszik. És nyilván szüksége van rájuk. Van a mag, a Romantikus Erőszak rajongótábora, és megvan a nekik szánt repertoár, amit úgymond kötelezően el kell nekik játszani. Utána pedig átmegy mondjuk a Magyar Szigetre, az már egy kicsit más közönség. Meg elmegy egy erdélyi turnéra, ami megint más.

„Egy eljövendő fegyveres forradalom"

A forgatást követő zavargások

K.Z.: Hogyan reagáltatok a film készítése közben kitört 2006 őszi eseményekre, milyen dilemmákat vetett fel azzal kapcsolatban, hogy akkor mi legyen a filmmel?

K.B.: Először is, ezek az események nagyon rosszul érintettek. A filmben megmutatjuk, hogy valamit szeretnének, hogy valaminek történnie kell már, amit azért annyira nem vettünk komolyan. Amikor 2006 augusztusában forgattunk velük a már említett erdélyi turnén, ott a dobos fiú beszélt nekem egy eljövendő fegyveres forradalomról, ami elég súlyosnak tűnt, akkor beleborzongtam, nem tudtam, hogy ezt mennyire gondolja komolyan. Aztán persze elhessegettem a dolgot, és gyakorlatilag rá egy hónapra, szeptember 18-án kirobbantak az utcai zavargások. Láttam a tévében, hogy mi zajlik, és sejtettem, hogy azok az emberek, akikkel egy éven át együtt forgattunk, ott lehetnek a tömegben, és nyilván nemcsak mint bámészkodók, hanem mint aktív résztvevők. Arra nem gondoltam, hogy kimennék forgatni, inkább azt szerettem volna, ha már ez történt, akkor mondják el utólag, hogy ezt hogyan gondolják, hogyan lát-

ják. Kiderült, hogy az, amit én borzalmas erőszaknak láttam, számukra egy forradalom volt, amelyben ők újra pesti srácokká váltak; ami történt, az ötvenhatnak a reprodukciója volt, ami hősies lázadás volt az „elnyomó” elit ellen, a rendőrség, az erőszak szerve ellen. És így kerek lett a történet, hiszen ez a lényeg, a romantika mellett ott van az erőszak is. Akkor minden összeállt: ott mozog ebben a szubkultúrában az erőszak kultusza, ami adott ponton realizálódik, egészen konkrét formát ölt. Emiatt aztán minden átértékelődik. Hiába tetszik nekünk a népzene, vagy az, hogy a történelmi korokról énekelnek, ha mégis alapvetően arról szól, hogy valamiféle erőszakra szükség van ilyen vagy olyan cél érdekében, akkor másként tekintünk a dolgokra.

K.Z.: Említetted, hogy például amikor a filmet bemutattátok, és az együttes tagjai látták a lányok viszonylag nyers antiszemitizmusát, szemben az énekesnő a színtérhez képest szokatlan „toleráns” érveivel, nekik az utóbbi tetszett jobban. Nem érezték esetleg azt, hogy ez valamilyen irányba eltolja az együttesről kialakult kép értelmezését? A film végén a vágásokkal ti is megmutatjátok azt, amikor a koncerten a forradalomról volt szó, és azt is, amikor meg ténylegesen történnek az események.

K.B.: Nem volt nagy sikere a film befejezésének. Azt hiszem, azt mondta Balázs rá, inkább lekicsinylően, hogy az olyan túlzó médiahajhász. De mi azt gondoljuk, nagyon fontos része a sztorinak, tehát igazából itt se erőszakoltunk rá semmi olyat a csapatra, ami ne az ő történetük lenne. A 2006-os eseményeket nemcsak mi, de az együttes is meghatározónak gondolja.

K.Z.: De ők se tiltakoztak, hogy márpedig ez a bemutatás így nem helyes, és szeretnék, ha másképpen történne?

K.B.: Nem is mondhatták volna semmilyen jogon, hiszen ők is erről beszélnek. Ha megnézed, azóta megjelent a Romantikus Erőszak válogatás-CD-je, amelyen olyan videoszpotok vannak, amelyek abszolút a 2006 őszi eseményekől szólnak. Ők maguk is felvállalják, beépítették a 2006 őszi eseményeket a saját történetükbe. Ez szerintem tőlünk függetlenül, tehát nem a film hatására lett az ő sztorijuk. Mi a film végén az általuk megélt katarzist próbáljuk visszaadni, amikor bemutatjuk, ahogy a koncerten a rajongók vállukra veszik Balázst, ami már egy fölfokozott hangulatról szól. Filmalkotóként annyit raktunk hozzá, hogy párhuzamosan azt a fajta katartikus élményt is ábrázoltuk, amit megélhettek a Szabadság téren.

W.B.: Ezt szerintem se lehetett kihagyni, annyira adta magát. A film is úgy kezdődik, hogy a koncerten a fiatalok azt skandálják, hogy „Ria-ria-hungária”, a végén a szabadság tériek pedig azt üvöltik, hogy „szép volt, fiúk”, tehát az egészet átszövi ez a Fradi-drukkerség, és minden, ami hozzátartozik.

„A nemzeti rock nem zenei stílust jelent, hanem tematikát”

A nemzeti rock mint színtér, műfaj és szubkultúra

K.Z.: Mennyire éreztétek azt, hogy a nemzeti rock egy lehatárolt szubkultúra vagy színtér, a saját szkinhed, folk, és hasonló gyökereivel és hatásaival, amiket egyesít? Vagy ennél sokkal folyékonyabb átfedései vannak a populárisabb, de szintén nemzeti szimbolikával átitatott rock színtérrel?

K.B.: Az utóbbi. Van átjárás, teljesen összefolynak, és azzal, hogy nemzeti rocknak hívják, igazából próbálják szalonképessé tenni azt a zenét, amelyben ott van azért a kemény, odamondós zene. Igazából a nemzeti rock nem zenei stílust jelent, ez a filmben elhangzik, hanem tematikát. Aki erről énekel, az képviseli nemzeti rockot. Ezt lehet más stílusban is művelni. Persze ha operettben van szó nemzeti érzésről, akkor el tudom képzelni, hogy az nem tekinthető nemzeti rocknak, mert utóbbihoz azért kell rockzene, meg gitár, meg dob, meg ami a rock velejárója. De mindenképpen a tematika, az ideológia a lényeg. És azért itt megint széles a paletta. Mert mit fogadnak be azok, akik a nemzeti rockról beszélnek? Befogadják a punk zenét, a népzenét, befogadják ezeket a rockosított balladákat is. Ez egyfajta identitáskeresés története. Én inkább úgy nevezném, hogy identitászene.

W.B.: Azért nagyon fontos, hogy rockzene. Ezen még sokat lehet gondolkodni, de tényleg ott van a férfiasság, meg annak a kifejezése, hogy nem a mostani divatos irányzatokat követik, hanem van ennek egyfajta hagyománytisztelő jellege is. Eleve a rockzene egy tradicionális műfaj, szerintem nem véletlen, hogy nem reggae-re nyomják ezeket a szövegeket.

T.T.: Bár ha a régebbi szkinhed zenére gondolunk, akkor ott is vannak reggaere emlékeztető motívumok.

W.B.: Igen, a ska. De a szkinhed, az más dolog egyértelműen, legalábbis számomra…

K.B.: A dobos srác, amikor arra kérdeztem rá, hogy miért szereti ezt a zenét, vagy miért fontos neki ez a zene, egyértelműen azt mondta, hogy csak a szövegek miatt. És ezzel nagyon sokat mondott. Neki elsősorban a szövegek számítanak, a szövegben kapják vissza azokat az ideológiai mondatokat, amelyek, szerintem, közösséggé kovácsolják őket. Tehát így ér össze az egész. Odamegyek valamilyen elvárással, például mert Fradi-drukker vagyok, és akkor ott megkapom ezeket az ideológiai üzeneteket, amiből aztán folyamatosan azt érzem, hogy ez megvan, ott vagyok a saját közegemben.

„Független forradalmárok”

A nemzeti rock és a magyar radikális jobboldali politikai mozgalmak kapcsolata

V.G.: Ez a zenei színtér valamilyen módon átfedésben van a politikai színtérrel. Együtt mennek tüntetésre, de a végén a Halászbástyánál a Budaházy-beszéd van bejátszva. Mennyire veszik a politikusok komolyan őket, vagy hogyan veszik őket komolyan, mint partnerek?

W.B.: Hosszas tanakodás után úgy döntöttük, hogy a politikai szálat teljesen kihagyjuk. Volt egy olyan változat, amiben a film egy ilyen irányba is elindult volna.

K.B.: Ők maguk is nagyon tiltakoztak ez ellen, és talán ez volt az egyetlen ilyen jellegű tiltakozásuk: úgy tűnt, Sziva Balázs és talán a teljes zenekar nagyon tudatosan törekszik arra, hogy ha lehet, távol tartsa magát a politikától. Nagyon végiggondolják, hogy melyik párt rendezvényén lépjenek fel. Az önképük része, hogy „független forradalmárok”, olyan fiatal srácok, akiket nem tud megvenni a politika – és ez nagyon fontos, mert elutasítják ugyan a politikai elitet…, de közben nemrégiben felléptek a Jobbik rendezvényén, illetve 2006-ban a MIÉP kampányzáróján is.

T.T.: Már az a tény, hogy 2006: MIÉP, 2008: Jobbik (bár akkor még nem volt meghatározó erő és parlamenti párt), azért jelzi, hogy rajta tartják a kezüket a kor ütőerén… Most is elmehettek volna a MIÉP-es rendezvényre, de nem tették…

K.B.: Igen, de azt, hogy őket mennyire használja a politika, nem tudom megmondani.

W.B.: Nekem még van egy olyan érzésem a Balázzsal kapcsolatban, hogy nagyon okosan látja, ha direkt módon belemegy a politikába, akkor legfeljebb másodhegedűs szerepet kap. Így meg azzal, hogy megmarad kívülállónak, lehet egy olyan képe önmagáról, hogy valóban egy önálló, független vezérszemélyiség.

K.B.: Azt mondanám, egy petőfis, karizmatikus költő.

„Meg lehetett lazítani a lövészárkokat”

A film utóélete, reakciók, kritikák

V.G.: Itthon hagyományosan nagy szerepe van a politikai szekértáborok elkülönítésének, hogy ki „melyik oldalon” áll… ez mennyire befolyásolta a film megítélését, és ti milyen reakciókat kaptatok az eltérő politikai oldalakról?

K.B.: Érdekesek voltak a reakciók, igazából mindenhonnan, ha úgy tetszik, minden politikai oldalról érkezett dicséret is és számonkérés vagy kritika is. De talán előre látható volt, hogy milyen reakciók lesznek. A baloldali liberális oldalon szeretik azt, ha meg van mutatva, hogy ezek a fiúk milyen csúnya, rossz szélsőjobboldali antiszemiták. Azt azonban hiányolják, hogy miért nincsen jobban jelen az én véleményem, miért nem teszem helyre őket valamilyen formában, miért nem kérdeztem meg ezt és ezt – amelyek egyébként abszolút buta kérdések, mert honnan tudják azt, hogy én mit kérdeztem meg? Ők csak válaszokat hallanak, a szereplőket hallják beszélni. A jobboldali, szubkultúrából érkező, nem is kritikák, hanem inkább fórumbejegyzések pedig többnyire azt mondják, hogy nagyon jó a film – erről én azt gondolom, hogy azért, mert nyilván azt értékelik vagy méltányolják, hogy nincsenek leírva, mint „fasiszták", tehát nem kapnak ilyen kategóriát vagy stigmát, hanem pontosan és árnyaltan vannak bemutatva, vagyis tudnak olyan pontokat találni, amelyekkel azonosulhatnak. Meg aztán nincsen benne kommentár és egész egyszerűen saját magukat látják viszont – ez azért mindig nagyon vonzó, ha az ember a saját fényképét nézegeti, akkor azt szereti.

V.G.: Azért van olyan élmény is, amikor azt látod, hogy: de hát ez nem én vagyok. Tehát hogy elégedettek, az jelent valamit.

K.B.: Igen, én is azt gondolom, hogy valamit sikerült megfogni, amit ők magukénak vallanak. De voltak olyan vélemények is, hogy valahol olyan sokat mutattuk azokat a lányokat, akik úgy beszélnek a zsidókról, és ott már kilóg a lóláb. Mindenképp azt keresték, hogy akkor hol állunk, kik vagyunk mi. És ez valahol jó, mert picit így át lehetett a határokat lépni, vagy meg lehetett lazítani ezeket a lövészárkokat.

K.Z.: A szereplőkkel, például a Balázzsal, tartjátok még a kapcsolatot?

K.B.: Szoktam vele beszélni, a DVD-kiadás meg hasonlók kapcsán, papírokat kellett aláírni, ilyesmi, és abszolút normális maradt a viszony. Minden filmezésnél úgy van, hogy az ember nagyon közel kerül a szereplőihez, sokat van velük, és akkor egyszer csak vége szakad ennek. Az ember elkezd vágni, beül a vágószobába, akkor nem találkozik velük, utána meg időnként telefonon érintkezik, hogy megkérdezze, hogy vagytok? Tehát nagyon furcsa az egész. Ez egyfajta barátság is lehetne, mert ugye, mi sokat voltunk ott, és lehet, hogy nekik is élmény volt, amikor együtt forgattunk, és minden esetben dilemma, hogyan kell ezt folytatni.

T.T.: Volt egy előre aláírt papírotok arról, hogy amit ti leforgattok, abba ők automatikusan beleegyeznek, hogy publikálhatjátok?

K.B.: Igen, szoktunk, de ezt mindig, témától függetlenül így tesszük. Az nagyon nagy gond lehet, ha az ember forgat és forgat, dolgozik az anyagon, aztán a végén azt mondja a szereplő, hogy mégse járul hozzá, és akkor hiába dolgoztál napokig, hetekig, hónapokig.

T.T.: Mindenki aláírta, vagy csak Balázs?

K.B.: Mindenki, aki megszólalt. Akivel interjúztunk, beszélgettünk, azokkal mind aláírattuk. De arra nagyon figyeltünk, hogy ők voltak az elsők, akiknek levetítettük. Szerveztünk egy külön vetítést a szereplőknek, elég sokan el is jöttek, hogy lássák, mi készült el belőle – kíváncsiak voltak ők is, mi pedig azt is felvettük, hogy hogyan reagáltak rá.

T.T.: Volt taps a végén?

K.B.: Igen.

W.B.: Az egy nagyon érdekes pillanat volt, egyfajta mérföldkő… Nagy megkönnyebbülés volt, amikor kiderült, hogy szerették a filmet.

K.B.: Igen, izzasztó perceket éltünk át, nagyon fontos volt, hogy hogyan reagálnak. Meg kellett nyernünk őket, és azt hiszem, sikerült.

3. POPULÁRIS ÉS EXTRÉM KULTÚRÁK, IDEOLÓGIÁK

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”
(*Krasznahorkai 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 pozitivista 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 azokon 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 esztendőkig úgy képzeltük mi, börtönben sínylődők, hogy Németország a felszabadulást – önnönmaga kivívta szabadságát – egy ujjongó dicshimnusszal, a Fidelióval, a Kilencedikkel fogja megünnepelni. Ma már csak ez illik hozzánk, csak ez szólhat a lelkünkből: 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 aktusa 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 ismétlésé 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 születése*ben 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 nyelvvel, 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 késztetni 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 működteti 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 ideológusaként[2] 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 Schmittről szóló értelmezési vitákban hol a szerző marginalizálásának indokaként működik, hol pedig annak eszközeként, hogy Schmitt liberalizmusbírálatának eljárásával – vele szemben – fogalmazzák 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 szélsőségesség 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, reterritorializálva 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) tlanságát*. Sőt, amire törekszik – soha nem mondana le erről – az az, hogy a politikai tisztaságának polemikus értelme, a maga tisztá(za)tlanságában legyen mégis tiszta. Ezt elvétve, nem lehetne megkülönböztetni semmitől, amitől megkülönbözteti magát." (Derrida 1997: 116, kiemelések az eredetiben.)

sérlete,[5] illetve ennél több annyiban, amennyiben ez az újraszervezés 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 újraszervezéséhez (Bogue 2007). Bogue elemzése a black metal határainak megvonására tett kísérlet, amely határok azonban legalább annyira szólnak az értelmezésről, mint az értelmezettről, 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 puszta tükrözése, hanem divízió és definíció kérdése. Az intézményektől és az állami kötelmektől 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 megítélésekor 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 politik*áról* szóló értelmezés a politik*ában* 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 cselekvőképtelenséghez vezet, ahhoz, hogy a szubkultúra – akár a benne megjelenő rasszizmussal kapcsolatban – képtelen szubkultúraként 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 feltételeire.

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 összeegyeztethetetlenség okoz.[7] Az alcím azonban kitágítja 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 ismétel meg (minimalista, nyers témák, dalszerkezet és hangzás).

A black metal értelmezői közege újra és újra igyekszik visszatérni valamiféle 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 korszaka[8] gyakorlatilag önálló stílust teremtett. A „true black metal" lényegiségét mindazoknak az időközben rárakódott 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 puszta 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 tekintéllyé 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 címadása azonban nevük – sőt művésznevük – helyett együttesüket[9] 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 értelmezése[10] 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 képviseletét 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 előírássá 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 puszta 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 Thorns-[12] 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 elmossa 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 közvetítettség, 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 felidézésben 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 repetitivitás,[16] felé, miközben mások ezzel szemben a hangok, gitártémák, sémák és bevett szövegtematikák szintjén egyaránt az ismétlődések radikális csökkentése[17] és a disszonancia[18] 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 kívüliként.[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 Limbonic 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 repetitivitásra amúgy a tágan 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 ambient-elemek 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 bírálat 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.ultimatemetal.com/forum/reviews/323235-abigor-fractal-possession.html (Hozzáférés 2010. február 25.)

egyszerű zenei tévedésről, hanem jelentésteli ellenpont 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 „jelenné tett múlt" (Kulcsár-Szabó 2000: 92) azáltal rögzíti saját pozícióját, hogy pontosan a múlt megjelenítésének megismételhetőségét tételezi, ami egyrészről a kereszténység korszakával kapcsolatos konfliktus-, és hanyatlástörténetre,[21] valamint az ebbe beavatkozni képes egységes és cselekvőképes black metalra vonatkozik, másrészről 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 puszta 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 eltolódások 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 múltra tekint (vagy sokkal inkább: létrehozza a múltat), önmaga »térbeliségét«, egyidejűségét (időtlenségét) 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 Nietzschét követi: „A kereszténységet nem kell szépítgetni és felcicomázni: *életre-halálra szóló háborút* indított e magasabb rendű típus ellen, e típus valamennyi alapösztönét 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 tönkremenetele, 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 fénnyel és a világossággal. Nem valamiféle 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 puszta 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 radikálisként, 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 fenségessel 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 középszerűségtől." (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 örömérzés anyagául szolgál az olvasó vagy a néző számára. […] A posztmodern tehát az lenne, ami a modernségen belül felidézi a megjeleníthetetlent magában a megjelenítésben; ami nem fogadja el a formák nyújtotta vigaszt, az ízléskonszenzust, 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 megjeleníthetetlent." (Lyotard 2002: 19.)

[24] „A fenséges esetében az egyéni gondolkodás határozza meg önmaga határait, széttöri a kényszereket, a korlátokat maga körül. A fenséges a *végtelennel*, a *határtalannal*, az *újítással* áll kapcsolatban. Ezért van politikai implikációja e fogalomnak az *Enquiry*ben és retorikai használatának a *Töprengések*ben. Az *Enquiry* a fenségessel 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 Bednanics G., Bengi L., Kulcsár Szabó E. és Szegedy-Maszák M., szerk. *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Budapest: Osiris.

Lyotard, 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 Challange 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.

Diszkográfia

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: *Kénôse*. 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: *Vikingligr 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 hibriditás, 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 legtöbbje 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 illúziónak 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 *anBlokk* 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 Raï 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 Ceauşescu 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 paradigmatikussá 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 periferikus 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 példával 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 kifejezésmódok 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* kialakulása[3] 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 ismeretesek.

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 ígérte. Az ilyen megközelítésekre jellemző az a feltételezés, hogy a világzene címkéje alatt elérhető termékek, valamint társadalmi és kulturális hátterük között közvetlen kapcsolat fedezhető fel. Ennek a folyamatnak az egyik legfőbb vonása a világzene mediatizált karakterével függ össze, másként mondva azzal a feltételezéssel, hogy a világzene címkéje alatt árusított termékek és társadalmi hátterük, 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 menedzseri szerep új konstrukcióját hozta magával. A világ távoli tájairól származó tehetségeket 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 egzotikumból.

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. Magyarázataiknak ugyanakkor a világzenei mező logikájának megfelelve 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 Ceauşescu-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 Ceauşescu-diktatúra hivatalos népzenéjével 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 muzsikusok 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 Ceauşescu 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 muzsikus közül kiválogatta a később befuttatott zenekar tagjait, majd egyúttal nevet adott a formációnak. Az Aubert és Rădulescu által korábban használt semleges elnevezésnél – „muzsikusok 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 aktusaiból álló eredettörténet szinte minden Taraf de Haïdouksról szóló cikkben és beszámolóban megtalálható. A felfedezők és a felfedezettek 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 lemezén[4] a legidősebb zenekari tag, Nicolae Neacşu 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 Ceauşescu 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 felhasznált „tiszta folklór" tolmácsolóiként, 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 lemezborítókon[5] 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 szerencséjét. (Hooper 1999)

A tagok néhol talán veszélyesnek tűnnek – a beszámolók gyakran felidézik, 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* turnéról 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 vesztik a világzene globális diskurzusaiban. Egy másik beszámolóban a kubai és a romániai cigány előadók közötti párhuzamokra derül fény:

> Egy-egy autoriter kommunista rezsim 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 tekinti 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 alacsonykultúraként 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 menedzsereket 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 etnográfiája – 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 nyersanyagnak, illetve az

[6] Lásd például Marian-Bălaşa (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

Bohlman, 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-Bălaşa, 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 kritikájában[1]

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 *eleve* 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 előföltevésekre 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 előbbiekhez 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 vázolok 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 tárgyát 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.) ellenségképként 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 „slágert" ír, az az „igazi" rajongók szemében eladta magát.)

Adja magát a komolyzenétől történő megkülönböztetés igényéből a „könnyűzene" fogalma, ám ha a régi vágású *„heavy metal"* összetételre 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 közelebbről, 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 szakemberi 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 pozitivista szemlélettől a genealógia szövegközöttiségbe futó, rekonstrukciót és válogatást igénylő műveletein 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 eszményiségéhez (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, filozófiailag-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, jóllehet 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 kiszűrjék, a hatásos elemeket felerősítsék, kiegészítsék, 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 amellett, 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 amellett is, hogy a zenekritika tárgya egy olyan mű, mely annyiféle változatos közvetítésen megy keresztül a próbateremtől kezdve a stúdión át a legkülönfélébb 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 miért 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, termékként 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 anatómiája*ban 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 kárhoztatva. 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 kimondjuk: artikulálatlan, illetve szófosztott a költő, létezik egy igen döntő értelme annak, hogy a költemények éppolyan némák, mint a szobrok. A költészet ugyanis a szavak *érdek nélküli* használata: nem direkt módon fordul az olvasóhoz. […] A kritika 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, közelebbről: 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 megkötéssel, hogy a reprezentáció megértése mindig előzetes megértésen alapszik, vagyis már meglévő tudásunkat aktiváljuk, amikor a reprezentáló műalkotásra „valamit bemutató" műalkotásként tekintünk.

Ha a mű a szó szoros és szélesebb értelmében véve is olvasás, azaz értelmezés nélkül néma marad, az értelmezés pedig – megengedően alkalmazva a fogalmat – már maga is *kritika,* mi állítható a zenéről vagy a zenehallgatásról? Van-e a zenének olyan esztétikai kritériumrendszere, melynek alapján a kritika a „bemutat" előföltevéseit 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 puszta anyagszerű hordozó vagy a kommunikáció materialitása – önmagában nem hordoz sem előre rögzített, sem folyamatosan változó jelentést. A zenének nincsen 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" mozzanatokat 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), jóllehet 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 válaszát" (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 *fölállítása*. A normákat azonban itt, alighanem a *kultuszképzés* fogalmával határozhatjuk meg helyesen, hiszen a zene a szemantikai kiaknázhatóság hiányában mintegy kikövetel 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 föntebb 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 megalkotottsága 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 kompletten importált nézetekkel, világlátással vagy felfogással – történő azonosulás probléma nélkül végbemehet. (Nyilván mindenki részesült abban az élményben, hogy együtt énekli 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 kínálok 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! (Cselőtei 2001: 3)

A Tree of Pain-t szívesen lehagytam 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 nyálcsorgatós 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 ellenségképének, a (jóllehet arctalan) médiának a megkonstruálásával biztosítja az önazonosság stabilitását. Még akkor is, ha ezek a szólamok meglehetősen cirkulatívak: valószínűleg a kemény zenéket inspiráló és motiváló elégedetlenségérzésből 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 ellenségképek 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 – ecsetelte 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 metál 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 agyonrészletezett jellemzést, milyen a hangzás (Megöl!), milyenek a dalok (Megölnek!), milyen Mullen mester hangja (megöl!), 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 kezet 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 hemzsegő szöveg diskurzív tiltást és kizárást előirányzó 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 tárgyfetisizmus: 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 metalalbuma. 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!) *Hatásokk* 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 pátosszal 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 vésve, tökélyre 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 évekkel 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 önismétlő, 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 hangoztatott 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 effajta 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", „megfejthetetlen rejtély", „a jelenlévőt 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 tökéletlenek a nyelvi eszközök, de egyenesen nincs is olyan eszköz, mely megragadhatná annak rejtélyét, különlegességét és nagyszerűségét.

A zene megértésének defektjeit gyakran olyan instanciákkal hozza összefüggésbe a kritika, melyek az esztétika ideológiájának egyfajta közhelyét termelik 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 hozzákölteni 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 hiába kapálódzol, görcsbe rántja a végtagjaidat és lehúz 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 nehezedik rá az emberre, borzasztóan nyomasztó, az ember tépné le magáról, de ezer csápjával kapaszkodik belénk a nótában megbúvó rém. […] A Lethargica szörnye felzabálja az embert, de csak azért, hogy a Pravusban idegesen köpködje szerte apró cafatok formájában. A Pravus maga a precizitás, olyan mint egy ezerszeresére nagyított szeletelőgép, amint rácsattan az imbolygó tömegre." És a legszebb: „A Dancers […] olyan, mint egy pulzáló, ki tudja mikor robbanó, átlátszó, hatalmas gömb, amelyet távoli galaxisból érkező idegen lények feszegetnek belülről. Vagy ez maga az időkapu, ki tudja, mindenesetre a zene relatív monotonitása ellenére 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 beizzítani. Az egyik fajta az, aki valami módon azokon a zenéken nőtt fel, amikből a Down is táplálkozik. A másik fajta meg, aki józserivel ezzel ismeri meg a rockot és a metalt. Ja és persze vannak azok, akik egészen a Down megismeréséig úgy élték 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 fönn 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 szerkesztőségbe, és

[8] Ezzel persze korántsem a nyomtatott sajtó tekintélyét vagy professzionálisabb kiállását szeretném nyomatékosítani. 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 szembesüljön 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 elvéti 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 –, utoljára „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, gyökeresen változnának, amíg a diskurzus rendje – legyen bármily plurális és nyitott – az ismert panelek újratermelését felügyeli. A zene pedig, ahogy mondani szokták, mindenkié, és mindenki olyan zene közvetítésében érdekelt, amely nem önmagából szabadítja föl értelmezéseit. Még ha nem alakulhat is ki professzionális zenekritika, a kritikai diskurzus pedig kontrollálatlanul hagyja az ideológiák áramoltatását, valószínűleg jól van ez így. A zene esztétikai tapasztalata végül vélhetően úgyis 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* énekesével. *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 kritikusi öröksége.* Budapest: Argumentum.

Dávidházi P. (1998) *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest: 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/tavasz): 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. *Replika*, 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 kultúra[5] 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 reklámipar területén is jeleskedő – alkotók[6] a hajdani fogyasztói kultúra ikonikus termékeit emelték be a „magasművészet" területére, 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" szempontrendszere így számos tényező mentén eltörpül 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, egység, 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 éltette – 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 PR[7] 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 hűen, a kritikai szempontokat mellőző, „mértéktelen popkultúra-éltetéssel" szemben mégiscsak fontos egy józan, meliorista hozzáállást kialakítani. Hiszen könnyű belátni, hogy rendkívül sok értéktelen, túlkapásokkal 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 zsinórmértékül 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 vetett 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) Magyari 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 ülepedett 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 kezet a modern médiatársadalommal kialakuló „kultúriparnak" (Horkheimer és Adorno 1990), hiszen a sokszorosításra, tömeges terjesztésre és reklámmarketingre épülő keresletépítés stratégiáit az árufetisizálást (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 kultúrszemlélet is ekkor vált a baloldali értelmiség hagyományos értelmezői reflexévé. Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy a szerzőpáros szerint a kultúripar 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 ősképüket 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 értékszemléletet 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&tart=bevezet.htm* (Hozzáférés 2009. 10. 27.)

szükségleteire, 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 vésték azok megbecsülését, addig (legalábbis a tömegmédia 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 „anyagi" 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 „idézetről" 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 Lidell[10] 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 jellennel összekapcsoló strukturális idézettechnikáról van szó. Az amerikai Kanye West Stronger[11] című munkája a klip vizuális eszközeiben, a zene stiláris 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 esszenciális, 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 kialakításáért, még ha a brand csak ritka esetben köthető is az ő nevéhez.

> A popkultúra ily módon nem más, mint állandó termelése és bemutatása a folyamatosan változó divat, design- és zenei stílusoknak, szimbólumoknak, melyeket a tömegmédiumok és a közösségi, privát médiumok csatornáin keresztül terjesztenek és fogadnak be. Vagyis a popkultúra nem az elitkultúráról 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 popkultúra dramatikus, szórakoztató és stiláris tartalmait is. (Moser 2004: 19)

A popkultúra gazdasági és kulturális potenciáljának növekedésére pedig Amerika mellett rendkívül fontos terület Nyugat-Európa és Japán is, mely országok jelenleg jóval nagyobb bevételre tesznek szert a popkulturális termékek – vagyis filmek, popzenék és komputerjátékok – értékesítéséből, mint az országokban hagyományosan erős ipari területnek tekinthető acélkereskedelemből. Éppen ezért mára nem pusztán a tömegmédia hírműsorai esetén nehéz szétválasztani az információs és szórakoztató tartalmakat, hanem a hagyományos társadalmi, gazdasági területek is érintetté váltak ebben a termékeny „kulturális hibridizálódásban". Markáns példaként állhat előttünk a hajdani angliai miniszterelnök, Tony Blair is, aki „Blurred Vision" kampányában a piacképes brit pop egyik éllovasának tekinthető Blur együttest vonta be politikai

[10] Vö. Jamie Lidell: Another Day. In Jamie Lidell: *Jim*. WarpLP160, 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 kultúrtanácsos 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 bulvárnyilvánosság 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 tanácstalansága 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 szubkultúrák 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 engedelmeskednek 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 naplóinak tanúsága szerint punk lázadóként jelölte meg magát, és kínzó problémaként élte meg, hogy nem tudott a lázadás (sőt, a „punkság") valódi színtereihez és eszközeihez 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.)

> tőktől: ez klassz volt, különleges (egzotikus) volt, te ilyen excentrikus különc vagy […] Az „egzotikus" Cobain megtehette, 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, reprodukálandó 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 hátteret nélkülöző mobilkommunikációs technológiákkal és internetes videomegosztókkal (YouTube, Videa stb.) pedig számos esetben kulturális mémként funkcionáló műsorfolyamokat: házivideókat, 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 mozdítja elő, hanem a meglévő médiatartalmak dinamikusabb és mégis egységesebb, demokratikusabb elosztását. Az interaktív, reflexívvé váló médiahasználattal, a bulvármédiára és a „sztárokra", 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 nyilvánosságot 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 késztetik.[13] A folyamatok összességében kihatnak a „perszonalizálódás",[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 (hétköznapi 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 imázstérfoglalás popkulturális politikai motivációi – amelyben az autentikus kommunikációs mozzanatokat 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 Aguilerával és Britney-vel előadott közös show részeként heves – hosszan kitartott – csókot váltott Spears kisasszonynyal, melyből óriási botrány keveredett. Az eseményt követően – annak pikantériájára ráerősítve – egymást hirdető pólókban és kiegészítőkben jelentek meg, és egy közös klipet[15] 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 hátterű 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 életrajzi 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 áttörik 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 lokalitás 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. Reflexiós kultúrkincsként 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 Step[17] 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 Wannabe[18] 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 identitáscsomaggá, életstílussá válik az alkotó, a termék és annak imázsa is. A zene így vizualizálódik, reklámbranddé 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 feszes 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 mossák 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 górcső 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 színeváltozása: Egy dinamikus médiaelméleti modell kialakulása*. Kézirat.

Bede M. (2009) Idézőjel = Nem menő. In *Index.hu*. Elérhető: *http://index.hu/velemeny/menonemmeno/2009/10/14/idezojel_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. *Médikutató*, 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://szabadbolcseszet.elte.hu/mediatar/hipertext_hipermedia/gyorgy_folyo.doc* (Hozzáférés 2010. 01. 20.)

Hartmann, F. (2003) *Mediologie: Ansätze einer Medientheorie der Kulturwisseschaften*. 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 tömegmédia valósága*. Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet és Gondolat kiadó.

Lury, C. (1996) *Consumer Culture*. Cambridge: Polity.

Magyari 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. Fatal.
Perjési P. (2008) Kulturális marketing. *Kultusz,* 1: o. n.
Saxer, U. (2007) *Politik als Unterhaltung: Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft*. 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: Jószöveg műhely.
Tóth B. (2008a) A médiatérről. *AnBlokk*, 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.

4. MÉDIA, FOGYASZTÁS, KÖZÖSSÉG

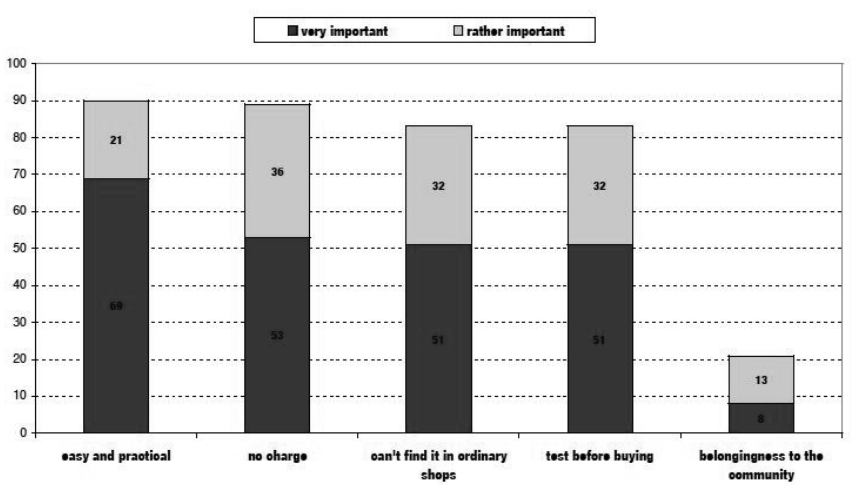
Bodó Balázs

Szükség törvényt bont

A kulturális feketepiacok igénybevételének okairól[1]

1. Bevezetés

A „Miért használnak fájlcserélő programokat a felhasználók?" kérdésre számos kutatás és ad-hoc felmérés kereste a választ (például: Bahanovich–Collopy 2009; Becker–Clement 2006; Blomqvist et al. 2005; hancu 2009; British Music Rights & University of Hertfordshire 2008; OECD 2009). Ezek a kutatások hasonló válaszokat adtak a feltett kérdésekre, mely válaszok Blomqvist és munkatársainak cikke (2005) alapján a következőképpen foglalhatók össze: könnyű és praktikus a használatuk; ingyenesek; olyan művek is elérhetők általuk, melyek a hagyományos boltokban nem; lehetőséget adnak a samplingre, a vásárlás előtti kipróbálásra; illetve olyan közösséget találnak ott a felhasználók, amilyet másutt nem. Emellett szempontként felmerülhet még a feketepiacok legális piacokhoz viszonyított gyorsasága, illetve a feketepiacon kínált formátumok előnye a legális, DRM védett, vagy fizikai formátumokhoz képest.



1. ábra. A fájlcserében való részvétel okai. Forrás: Blomqvist et al. 2005.

[1] E cikk *A szerzői jog kalózai* címet viselő, várhatóan 2011 nyarán megjelenő könyvem egyik fejezete alapján készült.

Ezekből a válaszokból az következik, hogy a P2P feketepiacok több szinten is versenyeznek a hagyományos közvetítőkkel. A fájlcserélő hálózatok:

– direkt versenyben vannak **a termék szintjén**: a kínált javak árában, körében, formátumában, hozzáférhetőségében versenyeznek a legális csatornákkal

– direkt versenyben vannak a hagyományos **disztribútori lánc tagjaival**, és a hagyományos disztribútorok által kínált szolgáltatásokkal, illetve

– kihívást jelentenek a **kereslet ellenőrzésének, befolyásolásának hagyományos eszközei** számára

Mielőtt részletesen is elemezném az egyes szinteken zajló versenyt, szeretném pontosítani az előbb használt *termék* szó definícióját.

2. A termék definíciója a kulturális javak piacán

Kulturális termék alatt hagyományosan a művet értjük, abban a formában, azon a hordozón, amelyen a mű a piacon megjelenik. Ez zenei területen lehet egy kotta, egy zeneszám, egy album, egy koncert, a mozipiacon egy film a moziban, DVD-n, egy video-on-demand szolgáltatáson, egy könyv nyomtatott vagy e-book formátumban stb. Más szóval a termék egyenlő azzal az egységgel, ami fogyasztásra kerül.[2] Itt azonban ennél bővebb értelemben szeretném használni a termék fogalmát, és a jelentésébe beleértem nemcsak a művet, azt a formátumot, amiben épp megjelenik, de azt az intézményrendszert is, ami az adott formátumot előállítja, terjeszti és a közönséghez eljuttatja. Sőt, még ennél is tovább megyek, és azt állítom, hogy a termék fogalmához tartozik az a metainformációs rendszer is, mely a reklámokon, kritikákon, ajánlásokon, promóciós akciókon, bulvárhíreken, sztárrendszeren keresztül a termék keresletének ellenőrzésére, befolyásolására törekszik. A termék ebben az olvasatban tehát nem csupán a CD-hordozón megjelentetett album, de az albumot megrendelő, CD formában előállító, terjesztő és értékesítő folyamatot ellenőrző intézményrendszer, ami kiegészül a kiadói megbízásból pénzért cserébe a számból slágert gyártó kereskedelmi rádiókkal, koncertekkel és fesztiválokkal, a zenei szaklapok oldalain megjelenő reklámokkal és lemezkritikákkal, az előadók sztár státuszát kultiváló, fenntartó erőfeszítésekkel.

[2] A zenepiacon például meglehetősen nagy felfordulást okozott az, hogy a fogyasztás egysége az album helyett ez egyes zeneszám lett, mert az a lehetőség, hogy a fogyasztóknak lehetőségük lett kilépni a termelők/terjesztők által felkínált termékcsomagokból, láthatóvá tette a termelés „felesleges", senki által nem keresett/értékelt részét, s ezzel érvénytelenítette a csomagok előállítására és értékesítésére építő üzleti modelleket.

Mi indokolja a termék fogalmának ezt a radikális kiterjesztését? Először is az, hogy ha megmaradunk a termék szűk, hordozóra korlátozódó jelentésénél, akkor a kulturális piacok átalakulásából nem látunk többet, mint azt, hogy egy korábban pénzért árult hordozónak (CD, DVD) megjelent az ingyenes alternatívája (P2P fájlcsere), és ennek következtében drámaian zuhanni kezdett a pénzért árult alternatíva kereslete. Ez az olvasat, bár lehet, hogy önmagában nem hamis, de nem is magyarázza meg a jelenséget, s így az általa megengedett, a probléma megoldására tehető javaslatok (például korlátozzuk az ingyenes alternatíva hozzáférhetőségének lehetőségét) szükségszerűen elégtelenek lesznek.

Másodszor: a termék kiterjesztett értelmezése nem jelent többet, mint visszatérést a kulturális termelés alkotó-központúságához. A kulturális kereslet az alkotások helyett mindig is az alkotókra irányult: az alkotó (előadó, szerző) személye és munkássága sokféle csatornán, sokféle formában megjelenik, és a különböző felületeken megfigyelhető kínálatok között mindig is az alkotó szintjén történt az optimalizálás (fogyasztói és termelői haszonmaximalizálás). Azokban az esetekben, ahol nincs, vagy nem egyértelműen meghatározható az alkotó (a szó európai, szerzői jelentésében), ott a brand az a termék, amely köré a gazdasági/kereskedelmi tevékenység épül: a Shrek brand a termék, ami a hasonnevű rajzfilm folytatásainak különböző formátumban kiadott verzióiból, a mechandise-ból, a McDonalds-os Happy Meal figurákból, a számítógépes játékból, a musicalből, és így tovább áll össze. Az érdeklődés, a kereslet a Shrekre vonatkozik, és – legalábbis jelen elemzésünk szempontjából – nincs értelme a franchise különálló elemeit külön értelmezni. Ha elfogadjuk, hogy a szerzők, az alkotók anyagi ösztönzése a kulturális termelés központi kérdése, akkor a kérdés nem az, hogy kevesebb Madonna-CD fogyott-e az utolsó évtizedben, hanem az, hogy hogyan változott a Madonna iránti összkereslet, amelynek része az eladott hanghordozó, de része a koncertbevétel és a rádiós játszások után járó jogdíjbevétel és más bevételek is.

Harmadszor: ha elfogadjuk, hogy az elemzés egysége az alkotó (brand) iránti kereslet, akkor az ingyenesen elérhető digitális javak hatását képesek vagyunk az iránta támasztott összkereslet belső szerkezetében zajló változás részeként értelmezni. Ebben az esetben már nem lehet figyelmen kívül hagyni annak az intézményrendszernek az átalakulásban játszott szerepét sem, amelyik a(z esetünkben zuhanó keresletű) verzió (CD, esetleg DVD) előállításával foglalkozik.

Ha tehát a fájlcsere megjelenése által indukált változásokat szisztematikus átalakulásként értelmezzük, mert kilépünk a „letöltés ellehetetleníti a CD-eladásokat" leegyszerűsítésből, akkor talán közelebb juthatunk az átalakulás okainak, természetének és következményeinek megértéséhez. Ebből a szempontból releváns, hogy a fájlcsere hatását nem csupán a szűken vett termék, a hordozó szintjén vizsgálom, hanem a hordozót előállító és forgalmazó intézményrendszer és a hordozó iránti keresletet befolyásolni képes metaszinten is.

3. Verseny a hordozó szintjén

A fájlcserélők által támasztott verseny természetesen a hordozó szintjén jelentkezik először. A fájlcserélők által kínált javak:

– ingyenesek;
– változatosak, azaz az elérhető javak köre nagyságrendekkel nagyobb, mint a hivatalos csatornákon;
– hordozhatók, azaz szabadon másolhatók tetszőleges eszközre, tetszőleges emberek számára, tetszőleges alkalommal;
– remixelhetők, azaz nincs technikai akadálya annak, hogy alapanyagként új alkotásokban szerepeljenek.

3.1. A hordozhatóság és remixelhetőség

Talán érdemes ez utóbbi két szempontot előre venni a viszonylagos egyszerűségük miatt. A hordozhatóság és a remixelhetőség attól a technikai formátumtól függ, melyben az adott kulturális jószág elérhető. A digitális világban e képességek a legfontosabb korlátjai az ún. (Digital Rights Management – DRM) digitális jogosultságkezelő technológiák, melyek épp azt teszik a jogosultak által szabályozhatóvá, hogy a digitális fájl hányszor, milyen eszközökön lejátszható, másolható, CD-re kiírható, és így tovább. A DRM technológiák alkalmazásának vannak előnyei és hátrányai is. A hátrányok egy fajtájára korábban már láttunk példát: a DRM sok olyan felhasználást is megakadályoz, amely kifejezett törvényi védelmet élvez (az angolszász jog ezeket a felhasználásokat fair use néven, a kontinentális jog a szabad felhasználás eseteiként ismeri) (Akester 2009), de legtöbbször csupán érthetetlen és feleslegesnek tetsző akadályokat emel teljesen legitim, vagy a felhasználó szempontjából annak tetsző használatok előtt.[3] Az elmúlt években ráadásul sok ezer felhasználónak kellett azzal szembesülnie, hogy az a szolgáltató, amelytől a DRM védett tartalmakat megvásárolta, bejelentette a folyamatos felhasználást lehetővé tevő autentikációs infrastruktúra felszámolását, ami a megvásárolt digitális javak elvesztésével egyenértékű (N. Anderson 2008a, 2008b; Cheng 2008).

A másik oldalról a DRM azt az ígéretet hordozza, hogy amennyiben nincs DRM nélküli alternatíva a piacon, úgy a másolásvédelem elvezethet a tökéle-

[3] A DRM segítségével a jogosultak olyan felhasználásokat próbálnak korlátozni, melyek a brit fiatalok zenehasználati szokásait vizsgáló kutatások szerint a zene mindennapos használatához tartoznak (zárójelben az adott tevékenységet gyakorlók aránya a válaszadók százalékában): CD más eszközre másolása (97%), barát CD-jének lemásolása (86%), saját CD barát készülékére másolása (75%), zene küldése (75%) , illetve fogadása (78%) e-mail-en, IM-en, bluetooth-on vagy skype-on (Bahanovich–Collopy 2009).

tesen hatékony piachoz, ahol minden fogyasztó pontosan azon az áron jut hozzá a javakhoz, amit az neki megér (Boyle 2000). Egy jól működő DRM technológia azt az ígéretet hordozza, hogy használatával a kalózkodás szintje csökkenthető, és a fogyasztóig tartó disztribúciós lánc minden eleme pontosan ellenőrizhető, nyomon követhető. A DRM továbbá lehetővé teszi, hogy ugyanazon jószág különböző felhasználásai különböző termékként jelenhessenek meg a piacon (egy zeneszám például CD-ként, iPodra letölthető, hordozható felvételként, csengőhangként, számítógépen hallgatható felvételként, remixelhető verzióban stb.), extra bevétel lehetőségét megteremtve ezáltal a jogosult számára.

A jogosultaknak soha nem sikerült igazán meggyőzően elhitetniük a fogyasztóikkal, hogy miért is jó nekik (mármint a fogyasztóknak) egy olyan technológiai megoldás, amely láthatólag számtalan kényelmetlenséget, viszont nulla kézzel fogható előnyt kínál, s mivel egészen 2008-ig nem volt olyan legális szolgáltató,[4] amelyik jogot szerzett volna arra, hogy DRM nélkül is árulhasson digitális tartalmakat, ezért a DRM-től való megszabadulás egyetlen lehetősége a feketepiac igénybevétele volt. Mire 2007 folyamán a jogosultak letettek arról, hogy DRM védett zenéket próbáljanak eladni a fogyasztóiknak, addigra a DRM mérhetetlen károkat okozott a jogosultak számára.

Jelenleg a játékszoftverek piacán zajlik a DRM hatékonyságának újraértékelése. Annyi már most is nyilvánvaló, hogy (legalábbis a PC-s játékok piacán) másolásvédelem nem maradt feltöretlen, és a kiadók másolásvédelmi erőfeszítései rosszabb esetben kifejezett bosszúhadjáratot gerjesztettek a vásárlók között (Kuchera 2008), jobb esetben elenyésző hatékonysággal bírnak (Carroll 2008). A megoldás e piacon már most is az a működő modell lehet, ahol a szoftver ingyenesen (de legalábbis DRM nélkül) elérhető, míg a teljes játékélmény egy a felhasználók tízezreivel benépesített, előfizetésért cserébe igénybe vehető virtuális valóságban zajlik.[5]

A DRM technológiák mára az audiovizuális tartalmak védelmére szorultak vissza. Ezek a technológiák a DRM-mentes, kalóz verziók azonnali megjelenését ugyan továbbra sem tudják megakadályozni, de az egyelőre nyitott kérdés, hogy a használatuk ugyanolyan negatív hatással lesz-e a legitim piacokra, mint amilyet a zene esetében tapasztalhattunk.

[4] Kivéve természetesen néhány független kiadót, és a Creative Commons licencet használó alkotókat.

[5] Ennek a modellnek a zeneiparban a last.fm szolgáltatás lehet az analógiája, mely semmivel nem tartalmaz több zeneszámot, mint ami a feketepiacról beszerezhető, de a nagyszámú felhasználó zenehallgatási szokásaira, ízlésbeli preferenciáira épülő kollaboratív szűrő és ajánlórendszere más eszközökkel reprodukálhatatlan. Ez az a hozzáadott érték, ami miatt a last.fm felhasználók hajlandók fizetni a szolgáltatásért, még akkor is, ha a befizetett díj jelentős része a zeneművekhez kapcsolódó jogdíjak kifizetésére fordítódik.

3.2. A kínálat

A fizikai hordozón forgalmazott kulturális javak kínálata előtt komoly korlátot jelent a fizikai tér szűkössége. A kínálat ott ér véget, ahol a hordozó logisztikai, bolti értékesítési határköltsége meghaladja az általa termelt bevételt. A kínálat szempontjából további szűkösséget eredményez a forgalmazásra/terjesztésre jogosult piaci szereplők számára rendelkezésre álló szervezeti erőforrások korlátozottsága. Limitált mennyiségű figyelem, humán erőforrás, forgótőke jut egy-egy jellemzően korábban létrejött termék forgalmazásának, terjesztésének támogatására. Ennek a két egyszerű és könyörtelen adottságnak köszönhetően meglehetősen tágra nyílt az az olló, ami a piacon aktuálisan elérhető (in print) kulturális javak és a – kereskedelmi hasznosítás ösztönzése okán létrejött – szerzői jogi védelem alatt álló javak száma között van. A jogvédett, de nem kapható művek aránya az összes szerzői jogi védelem alatt álló műhöz képest piactól és terméktől függően a 10–30%-os sávban mozog (Bodó 2006).

Mivel az elérhető kínálatot a kereslet kiszolgálásának költségei határozzák meg, ezért az online disztribútorok megjelenése a költségek csökkenésén keresztül a kínálat változatosságának, számosságának radikális bővülését ígérte. Az első körben megjelent, hibrid modellt alkalmazó online kereskedők – gyakorlatilag fizikai javakkal kereskedő internetes katalógus-áruházak, mint az amazon.com –, illetve a másodlagos piacok – antikváriumok, használt javak viszonteladói – elektronizálódása meg is hozta a kínálat bővülését: hirtelen elérhetővé váltak az úgynevezett hosszú farokban található alkotások is (Anderson 2006).

Ugyanazok a technológiák, melyek lehetővé tették a fizikai hordozón forgalmazott javak kínálatának bővülését, egyben a formátumváltást, és ezen keresztül – legalábbis elméletben – a kínálat további bővülését is lehetővé tették. Először a zeneművek, majd a filmek, és végül a nyomtatott anyagok digitális piacain azonban a kínálat bővülése nem haladt olyan sebességgel, mint amit a fogyasztók elvártak volna. A keresleti oldalról jó képet ad a felhasználóik zenehallgatási szokásait monitorozó last.fm online szolgáltató adatbázisa, melybe négy év alatt tízmillió alkotó 75 millió zeneszáma került be azért, mert valaki, valahol a számítógépén lejátszotta azt (Bawa–Ogle 2007). A zenei metaadatok értékesítésével foglalkozó Gracenote adatbázisban ennél csak kicsivel több, mintegy 80 millió dal adatai szerepelnek. Ehhez képest az egyik legnagyobb online zeneáruházban, az emusic.com-on 6 millió dal közül lehet válogatni.[6] Az audiovizuális tartalmak esetében a szűkösség még nyilvánvalóbb, a legnagyobb audiovizuális online tartalomközvetítők nemhogy a világ filmtermésének, de az amerikai filmkincsnek is csak töredékét teszik elérhetővé, azt

[6] 2010 eleji adatok.

is csak az amerikai, jobb esetben a legfejlettebb nyugat-európai piacok számára (Bodó 2007).

Felmerülhet a kérdés, hogy össze lehet-e vetni a kétféle, keresletre és kínálatra vonatkozó számot. A kulturális javak iránti kereslet nyilvánvalóan nem egyenletesen oszlik el a különböző művek között, így a legritkábban keresett művek elérhetetlensége jóval kevesebb potenciális vevőt érint, mintha a népszerűségi lista elejéről hiányoznának alkotások. Számos kutatás (C. Anderson 2008; Elberse 2008) hívta fel a figyelmet arra, hogy a legális kulturális piacokon a kereslet túlnyomó része a legnépszerűbb néhány tízezer alkotásra korlátozódik. A hosszú farok elmélet azt ígérte, hogy a digitális környezetben a legnépszerűbb javakból álló fej mellett komoly gazdasági szerepet játszik majd a hosszú farokba tartozó, ritkán keresett, de nagyszámú alkotás iránt meglévő kereslet, melyet az online szolgáltatók nemcsak, hogy képesek lesznek gazdaságosan kiszolgálni, de az értékesítésük összvolumenének nagyobbik hányada a hosszú farokból fog származni. Ehelyett azonban egyre több jel mutat arra, hogy a legális piacokon az elmélet nem válik automatikusan piaci realitássá. Számos olyan digitális kereskedőtől származó adatsor gyűlt mára össze, amelyik azt sugallja, hogy hiába elérhető a hosszú farok, az oda tartozó művek iránt nincs, vagy olyannyira elhanyagolhatóan alacsony a kereslet, hogy azt még a digitális infrastruktúrán sem gazdaságos kiszolgálni. Más szóval a niche-piacok paradigmaváltó eljövetele helyett egy a fizikai terjesztéshez hasonló, ha nem is annyira koncentrált piac valósult meg.

Ennek a jelenségnek számos, csak a legális piacra jellemző oka lehet. Ezek közül talán a legfontosabb az, hogy a folytonos kulturális termelés, és az ezt kísérő/támogató marketingtevékenység logikája nem változott, s az a szűkös közvetítői erőforrásokat továbbra is a legújabb címek erős marketinggel megtámogatott értékesítésére fordítja, s ez alapvetően meghatározza a keresletet is (hisz épp ez a célja). Ezen túl a legális piacok mégoly alacsony árai erős korlátjai lehetnek a kísérletezésnek, az ismeretlen műfajokkal, alkotókkal való felfedező nomadizmusnak. Az a legális értékesítési csatornákról kialakult kép, hogy azok eleve egy meglehetősen szűk, és számos ponton esetleges kínálatot képesek csak biztosítani, azt eredményezheti, hogy a niche fogyasztás eleve nem is veszi igénybe a legális csatornákat, mert onnan nem remélhet sikert.

Mindezeket a feltételezéseket azok a tapasztalatok támasztják alá, melyek a feketepiaci kínálat bőségéről, és az ottani kereslet szerkezetéről állnak rendelkezésünkre. A feketepiacok kapcsán az egybehangzó tapasztalat az, hogy a tartalmakat elérhetővé tevő internetfelhasználók jóvoltából a legális szereplők által meghatározott kínálatnál nagyságrendekkel több alkotás válik elérhetővé. Ez azt is jelenti, hogy a feketepiacokon nem érvényes az a gazdasági racionalitás, mely a népszerűség alapján sorolja hierarchikus rendbe az egyes kulturális javakat. A – hosszú távú – feketepiaci kínálatot nem a kereslet – annak vásárlóereje, koncentráltsága vagy más dimenziója – határozza meg, hanem a megosztásra képes felhasználók érdeklődési területe és megosztási

hajlandósága. A feketepiac kínálati piac: elég egyetlen ember, aki fontosnak tart valamit digitalizálni, archiválni, megosztani másokkal, és e kulturális jószág szinte mindenki számára majdnem korlátlanul elérhetővé válik.

Más szóval elképzelhető, hogy a jelenlegi legális csatornákon keresztül elérhető 6 millió zeneszám eléri vagy meg is haladja a gazdasági racionalitás diktálta repertoár nagyságát, mint ahogy az is valószínű, hogy e 6 millió zeneszám jelentős részére nem akadt egyetlen vevő sem. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a digitális javak globális internetes körforgásában ezeknek a műveknek ne lenne meg a helyük. A digitális kópiák feketepiaci elérhetősége valamiféle korábbi igény meglétének indikátora. Valaki, valahol erőforrásokat szánt a digitális formában nem elérhető mű felkutatására, digitalizálására stb. További erőforrások és elköteleződések (lojalitások) szükségesek ahhoz, hogy a digitális kópiák a feketepiacokon anyagi ellentételezés nélkül is folyamatosan elérhetők legyenek. Ebből arra következtethetünk, hogy e művek minden gazdasági racionalitással ellentmondó elérhetővé válása arra vonatkozó erős jelzés, hogy e javakra – valahol, valamikor – szükség volt vagy van.

A legális digitális katalógus bővülését egyszerre akadályozta a jogok tisztázatlansága, a jogi környezet összetettsége, a licencelésre jogosult szervezetek nehézkesen mozduló belső struktúrája, a kalózkodástól való félelem, az újonnan megjelenő online közvetítőkkel szembeni bizalmatlanság, a digitalizáláshoz szükséges erőforrások hiánya, a kiadók a fizikai piacokról megörökölt, kiadási időablakokra épülő piacszegmentálási stratégiája, és a kiadói erőforrások limitált volta. Az így kialakult kínálat éles kontrasztban áll a fájlcserélő hálózatokon elérhető, az egyes felhasználók fizikai hordozókról házi módszerekkel digitalizált gyűjteményeiből összeálló kínálat gazdagságával, mellyel a legális terjesztők a Napster-forradalom után egy évtizeddel sem tudnak igazából versenyezni. A beszerzési forrásokat kereső fogyasztó választhatott a DRM-mentes, végtelen kínálatot ingyen biztosító feketepiac és a másolásvédelemmel ellátott, korlátozott választékot a fizikai hordozó áránál nem olcsóbban kínáló legális alternatívák között.

3.2.1. Az online zeneáruházak elérhetősége Magyarországon

2007 áprilisában a *Quart* online zenei szaklap áttekintette a legnagyobb online zeneáruházak kínálatát (Tövisházi–Gitár 2007). Az újságírók két, a lap által dicsért albumot (Arcade Fire – *Neon Bible,* LCD Soundsystem – *Sound Of Silver*) próbáltak megvásárolni legálisan, digitális formátumban. Két és fél évvel az eredeti cikk után én is megpróbáltam megvásárolni az egyszerűség kedvéért a fenti két albumot. Az alábbi táblázat a 2007 tavaszi és a 2009 őszi helyzetet foglalja össze:

Szolgáltató	2007. áprilisi helyzet	2009. őszi helyzet
iTunes	Magyarországról nem elérhető	Magyarországról nem elérhető
eMusic	Magyarországról elérhető, 1 dal ára 0,43–0,28 € katalógus mérete: ~2 millió dal a két keresett album nem megvásárolható	Magyarországról elérhető, 1 dal ára 0,45–0,41 € katalógus mérete: ~6 millió dal a két keresett album nem megvásárolható
Rhapsody	Magyarországról nem elérhető	Magyarországról nem elérhető
Napster	Magyarországról nem elérhető	Magyarországról nem elérhető
Zune Marketplace	nem vizsgált (lejátszó eszköz nem kapható Magyarországon)	Magyarországról nem elérhető
Sony Connect	nem vizsgált (lejátszó eszköz nem kapható Magyarországon)	megszűnt
Yahoo! Music Jukebox	technikai problémák	megszűnt
Allofmp3.com	legalitása vitatott	megszűnt
Beatport.com	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható
Audio Lunchbox	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható
Dalok.hu	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható
Songo.hu	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható	Magyarországról elérhető, a két keresett album megvásárolható (1000 Ft/szám vagy 3400 Ft/album)
T-Online Zeneáruház	Magyarországról elérhető, egy keresett album megvásárolható, technikai problémák	megszűnt
Mp3music.hu	Magyarországról elérhető, a két keresett album nem megvásárolható	megszűnt

1. táblázat. Zeneáruházak elérhetősége Magyarországról

Az eredmény lesújtó. Azok az oldalak, amelyek két és fél évvel korábban nem voltak Magyarországról elérhetők, azok továbbra sem azok, néhány nagy, és sok kicsi játékos egyenesen megszűnt, legálisan egyetlen szolgáltató forgalmazza a keresett zenéket, érthetetlenül magas, 1000 forintos számonkénti áron. Érdekes módon árnövekedés volt tapasztalható az egyetlen, itthonról is elérhető külföldi zeneáruházban is, ahol az elérhető legalacsonyabb ár mintegy másfélszeresére nőtt az eltelt időben, de a külföldi szolgáltató árai még így is mintegy harmada az egyetlen hazai szolgáltató árainak.

3.3. Az ár

A fájlcserélő hálózatokon a felhasználók zérus árat kérnek egymástól a megosztott kulturális javakért. Attól az apró, ámde lényeges különbségtől eltekintve, hogy a fájlcserélők általában olyan dolgokat cserélnek, melyek esetében a cseréhez szükséges jogaik hiányoznak, a fájlcserélő hálózatok klasszikus ajándékgazdaságok,[7] amelyekben – és itt a továbbiakban a zárt fájlcserélő közösségekről lesz szó, ahol lehetőség van ismételt interakciókra – a megosztásért cserébe nem anyagi ellenérték jár, hanem társadalmi státuszban, jó hírnévben, elismertségben megnyilvánuló szimbolikus tőke keletkezik (Bourdieu 1997). A cserélt tartalmaknak ugyanis csak az ára zérus, az értékük viszont ennél lényegesen nagyobb. A digitális információs gazdaságok központi kérdése éppen az, hogy hogyan lehet elérni azt, hogy a felhasználók hajlandóak legyenek kifizetni azt az árat, amekkora értéket számukra az információ képvisel, ha egyszer az információ (fekete)piaci ára a másolatkészítés határköltségéhez, azaz nullához tart?

A klasszikus közgazdaságtan szerint a kifizetett ár és a felhasználó által tulajdonított érték közötti különbözet nem vész el, hanem fogyasztói többlet[8] formájában jelenik meg.[9] Ha a piacon gazdát cserélő terméket a korábban már tárgyalt szűkebb értelemben definiáljuk, akkor azt a megállapítást tehetjük, hogy ezt a fogyasztói többletet a hagyományos termelők nem tudták kisajátítani,[10] mivel nem sikerült az ingyenes letöltések felől a fizetős alternatívák felé

[7] A digitális kultúra hagyományának és a digitális kultúráról szóló narratíváknak integráns része a hagyományos, piaci mechanizmusokon kívül eső ajándékgazdaság, a „gift economy" (Mauss 1954) jellemzőivel leírható működés. A Mauss által számos archaikus kultúra kapcsán megfigyelt és leírt struktúrák megragadták a hatvanas években maguknak alternatív társadalmi modelleket kereső szubkultúrák tagjait. Az 1954-es tanulmány az amerikai Új Baloldal képviselőinek közvetítésével az abban az időben formálódó számítógépes szubkultúra alapértékei közé is bekerült.

A fájlcserélő hálózatok brit felhasználói között 2008 tavaszán végzett kérdőíves kutatás szerint a fájlokat megosztók 70%-a azért oszt meg tartalmakat, hogy ezzel visszaadjon valamit a közösség számára. Ezt az okot követi a nagyra értékelt zene megosztásának vágya és a másképpen elérhetetlen zene elérhetővé tétele (~40%) (British Music Rights & University of Hertfordshire 2008).

[8] Az a fogyasztóknál lecsapódó haszon, ami a tényleges ár és a fogyasztó által realizált hasznosság különbségéből fakad.

[9] Ide tartozó, szemléletes példa az amazon.com internetes könyváruház megjelenése által generált fogyasztói többlet számszerűsítésére tett kísérlet. Azáltal, hogy az amazon.comon olyan könyveket is meg lehet vásárolni, melyek korábban beszerezhetetlenek, vagy csak nagyon nagy költséggel beszerezhetők voltak, 2000-ben 1 milliárd USD-nek megfelelő fogyasztói többlet keletkezett (Brynjolfsson et al. 2003).

[10] Pedig a fogyasztói többlet kisajátításának számos technikája ismeretes. Csak két, alaposan feldolgozott esetre utalok itt: a könyvtári kölcsönzések és tudományos folyóiratok fénymásolása is olyan helyzetet teremt, ahol a fogyasztó jóval a normál piaci ár alatt jut hozzá értékes tartalomhoz. A könyv- és folyóirat-kiadók azonban képesek voltak megtalálni az ily módon

terelni a fogyasztót. Megváltozik a helyzet akkor, ha a terméket annak kibővített jelentésében használjuk. Ebben az esetben az a kérdés, hogy hogyan változik meg a termék keresletének belső szerkezete, és milyen verziók megvásárlására allokálják a felhasználók a megszerzett hasznosság ellenértékét.

Abban az árban, amit a fogyasztók az egyes formátumokért hajlandók kifizetni, megjelenik a kulturális terméket előállító és hozzánk eljuttató intézményrendszer hasznosságáról mondott ítélet is: azzal, hogy hajlandó vagyok kifizetni nemcsak a szerzőknek és előadóknak járó összegeket, de a közvetítők – a CD esetében Magyarországon a teljes kiskereskedelmi ár 75–80%-át kitevő (Anon. 2003) – díjait: kis- és nagykereskedelmi árrést, kiadói overheadet, profitot, a fizikai hordozó gyártásának költségeit, elismerem, hogy ezek a tényezők is értéket hordoznak. Az a tény, hogy a fogyasztók egyre több piacon nem hajlandók megfizetni azt az árat, amit a fizikai hordozóért korábban elkértek tőlük, csak részben szól arról, hogy mit gondolnak az alkotók munkájának ellentételezéséről. A fizetés elmaradása a közvetítők szerepéről, hasznosságáról, a saját védelmük érdekében felhozott érvekről és a pozícióik megőrzésének céljából alkalmazott stratégiák felett mondott, egyértelműen negatív ítélet. A fájlcserével valóban létrejött a kulturális termékek ingyenes elérhetősége, de ez nem azért jelent veszélyt, mert *„az ingyenességgel nem lehet versenyezni"*, ahogy James Gianopulos, a 20th Century Fox társelnöke fogalmazott (idézi Thompson 2003). Az ingyenessel lehet versenyezni (Dubosson-Torbay et al. 2004; Kelly 2008; King–Lampe 2003; Peitz–Waelbroeck 2006b), de ha a küzdelem igazi tétje a disztribúciós csatornák, mindenekelőtt pedig a kereslet felett gyakorolt ellenőrzés visszaszerzése, akkor az árverseny önmagában nem elég.

A kulturális javak ingyenes cseréjének lehetősége valójában nem jelent mást, mint azt, hogy a fogyasztóra van bízva, hogy a cserén keresztül realizált értéket milyen módon allokálja az egyes szereplők: szerzők és előadók, közvetítők, illetve saját maga között. Mivel nincs architekturális gát (pénztáros és biztonsági őr), ami az érték realizálását az ellentételezés feltételéhez kötné, a fogyasztó dönti el, hogy mikor és kiknek – ha egyáltalán[11] – juttat a megszerzett értékből.

---

termelődő fogyasztói többletet, például a könyvtáraknak szánt könyvek árának megemelésével (Besen–Kirby 1989; Liebowitz 1985). Elvileg az üres hordozókra kivetett díjak is ezt a célt szolgálnák, ám a jogosultak érthető módon tiltakoznak az ellen, hogy a magyar szerzői jogban lehetővé tett magáncélú másolások ellentételezéseként kivetett díjat az illegális másolatok ellentételezéseként is elfogadják. Ez utóbbival kapcsolatban lásd még a Szerzői Jogi Szakértő Testület 17/2006. számú véleményét a jogellenes forrásból történő másolásról.

[11] A feketepiacok gazdasági hatásaival foglalkozó kutatások egy része jelentős erőfeszítéseket tesz a különböző fogyasztási formák (piacok, formátumok) közötti átrendeződés tetten érésére, azaz annak feltérképezésére, hogy a fizikai hordozók piacairól eltűnő jövedelem milyen kiegészítő piacokon bukkanhat fel. Ezeket az erőfeszítéseket az indokolja, hogy a feketepiacok illegális természete jobbára kizárja azt a közgazdaságilag egyébként tökéletesen érvényes szcenáriót, melyben a feketepiacokon keresztül a korábbi termelői többlet javarészt fogyasz-

A közgazdasági modellek számos olyan helyzetet leírnak, melyben az értéknek ez a „halasztott" ellentételezése történik. Az egyik, piaci szempontból talán legfontosabb ilyen helyzet a mintavételezés (sampling) (Peitz–Waelbroeck 2006b). A fogyasztó egy ismeretlen dolgot szerez be a fájlcserélő hálózaton, melynek értéke csak a fogyasztás után derül ki. Ez az érték mind pozitív, mind negatív irányban végtelen lehet.[12]

Abban az esetben, ha – még mindig a közgazdasági modellek ideális világában maradva – az így realizált érték alacsonyabb, mint a piaci ár, a fogyasztást nem követi vásárlás.[13] De megjelenik-e, és ha igen, hol az ellentételezés, ha a hasznosság pozitív, de a fogyasztásnak nem feltétele a fizetés? Mind az elméleti modell, mind a gyakorlat választ ad a kérdésre: a mintavételezés során realizált hasznosság megjelenhet a kiegészítő piacokon, illetve olyan termékeknél, ahol hálózati hatásról beszélhetünk.

Lássuk először az első verziót. Az elmúlt években számos olyan piaci kísérlet zajlott, amely során a termelők ingyenesen is közzétették a műveiket, és különböző árú fizetős verziókat is megvásárolhatóvá tettek abban a reményben, hogy az ingyenes fogyasztásnak köszönhetően eltérő hasznosságot realizáló fogyasztóknak lehetőségük legyen a hasznosság függvényében különböző árú verziókat megvásárolni. A tapasztalat szerint ez a modell működik: nemcsak a nagy visszhangot kapott Radiohead és Nine Inch Nails albumok esetében (Page–Garland 2008), de a MySpace közösségi oldalon regisztrált sok ezer zenekar által ingyenesen elérhetővé tett felvétel léte is azt bizonyítja, hogy az ingyenes fogyasztás során realizált hasznosság akkor is megjelenik tényleges bevételként, ha nincs kényszer a fizetésre, a lényeg az csupán, hogy – az ingyenes verziókat is ideértve – elég sokféle árú verzió legyen elérhető a különböző fizetési hajlandóságú és hasznosságot realizáló reménybeli fogyasztók számára.

---

tói többletté válik. Tudomásom szerint egyedül (Huygen et al. 2009) számszerűsítette a feketepiacok közvetítésével létrejövő fogyasztói többletet. Ez a Hollandiában végzett kutatás nemzeti szinten évi 200 millió euróra becsülte a létrejövő fogyasztó többletet.

[12] A negatív hasznosságra kiváló példa az, hogy egyes helyeken komolyzenét használnak a lófráló tinédzserek távoltartására.

[13] Rob és Waldfogel (2006) amerikai egyetemisták körében mérte meg a zenei albumok ára és a fogyasztást követően realizált hasznosság közötti különbséget. A kutatás jelentős értékcsökkenést mért az ex ante várakozásokhoz képest. A kutatásban szereplő albumok 9,5%-áról az derült ki, hogy azok eleve rosszabbnak bizonyultak, mint amire az előzetesen rendelkezésre álló információk alapján számítani lehetett, az összes album harmadára pedig egészen egyszerűen hamar ráuntak a fogyasztók, és ezért veszett el az értékük. Ugyan voltak kellemes meglepetések, és helyesen felmért értékű albumok is, az összkép mégis jelentős, mintegy 10%-os értékvesztésről tanúskodik a vásárlást és fogyasztást követően. Ez egyszerre utalhat arra, hogy a fogyasztói kockázatot csökkenteni hivatott információk megalapozatlan várakozásokat gerjesztettek a kiadványokkal kapcsolatban, arra, hogy a fogyasztók (és/vagy a disztribútorok) túlhasználták a jószágot (értsd: a csapból is ez folyt), és arra, hogy a szóban forgó zeneművek eleve nem az értékálló kategóriába tartoztak.

Épp a zenepiac esetében nyilvánvaló az a trend, hogy míg a hanghordozó-eladások folyamatosan és drámai mértékben csökkennek, addig az élő koncertek által generált forgalom folyamatosan nő (lásd például [Page–Carey 2009], illetve a koncertszervező vállalatok [Live Nation, Ticketmaster] éves jelentéseit). Az ok nyilvánvaló: az ingyenesen meghallgatott zene keresletet generál az élő koncertek piacán. Ez a folyamat (ha elég erős a hanghordozópiac és a koncertpiac közötti – úgynevezett spillover – kölcsönhatás, és elég alacsony a hanghordozó értékesítéséből a szerzőknek járó jövedelem) kifejezett érdekellentétet teremt szerző és kiadó között: a zenekarok sokkal többet nyerhetnek a fájlcserélő hálózatokon szerzett extra közönségből verbuválódott koncertlátogatókon, mint amennyit elvesztenek a lemezeladásokon, s így – a lemezkiadókkal ellentétben – épp a kalózkodás elleni fellépés lazításában érdekeltek (Curien–Moreau 2005; Domon–Nakamura 2007; Gayer–Shy 2006). Más szóval az ingyenes tartalomfogyasztók sokkal nagyobb összegeket allokálnak önkéntesen a hanghordozó megszerzése által megszerzett értékből a szerzőknek és előadóknak, mint amennyi a hanghordozók előállítóin keresztül megszerezhető. A fogyasztók a realizált hasznosság ellenértékét egyre kevésbé allokálják a hanghordozók előállítói disztribútorai felé, ehelyett inkább koncertjegyekre, rajongást kifejezni képes tárgyakra, *és* nem elhanyagolható módon, az online térben társas tőkére váltják.

A korábban már említett, a fájlcsere okait kereső kutatás (Blomqvist et al. 2005) tanúsága szerint az árnál (89%) és a kínálatnál (83%) is fontosabb szempont a fájlcserélő hálózatok praktikussága és könnyű használhatósága (90%). Hasonló eredményre jutott a holland fájlcserélők körében végzett vizsgálat (Huygen et al. 2009), ahol szintén a fájlcserélők szolgáltatások felhasználóbarátsága vezet (73%), a kínálat (64%) és a minőség (58%) előtt.

Ha abból a megközelítésből indulunk ki, hogy a fájlcserélők a szűken vett termék, a hordozó szintjén versenyeznek, akkor az ezeket előállító és terjesztő intézményrendszer hanyatlása e verseny elvesztésének *következményeként* jelenik meg. A fenti kutatások azonban azt sugallják, hogy a disztribúciós intézményrendszer állapota, az általuk kínált szolgáltatások köre, színvonala legalább annyira *oka* a fájlcsere népszerűségének, mint azoknak a javaknak az ára, változatossága, amelyek rajtuk keresztül elérhetők.

4. Verseny a disztribúciós lánc intézményeivel

Az elmúlt évtizedben számos tanulmány kereste arra a kérdésre a választ, hogy a fájlcserélő hálózatok 1999-es megjelenése és a hanghordozó-eladások 2000-ben kezdődött esése között kauzális-e, és ha igen, milyen erős a kapcsolat. A különböző piacokon, különböző korcsoportokban végzett, eltérő időpontokban más és más tartalmakra fókuszáló, eltérő módszertant használó kutatások egymástól radikálisan különböző eredményekre vezettek: egyaránt találtak bizonyítékot erős negatív, és erős pozitív korrelációra és ok-okozati viszonyra, akárcsak

arra, hogy nincs kapcsolat a letöltések és a legitim piac között. Az egyes kutatásokat (Peitz–Waelbroeck 2006a és Dejean 2008) részletesen is ismertetik, így e helyütt nem ismétlem meg, csupán az 1. Mellékletben található táblázatban aggregálom a fenti két kiváló összefoglalót és a másutt már elhangzottakat.

Ami e kutatásokban közös, és témánk szempontjából releváns, az az, hogy (az iparági felméréseket kivéve) mindegyik felveti, és némelyik vizsgálja is az eladások összeomlásához vezető, fájlcserén kívüli okokat is. Peitz és Waelbroeck (2005) a következő, vizsgálandó lehetséges okokat azonosítja: a fizikai formátumban terjesztett jószág árának változása, az általános gazdasági környezet, az új megjelenések minősége, változatossága, a fogyasztók demográfiai jellemzői, a szabadidő eltöltésének, a szórakozás, a kikapcsolódás új módjainak megjelenése, a fizikai hordozón vásárolt mű más médiumokkal és eszközökkel való helyettesítése, illetve a kulturális iparágak disztribúciós szerkezetében bekövetkező változások. Ebben a szakaszban ez utóbbi – másutt kevés figyelmet kapott – tényezőre szeretnék koncentrálni.

A kulturális javak kiskereskedelme az elmúlt évtizedekben több, önmagában is radikális átalakuláson esett át. Ezek az átalakulások a következő folyamatokban érhetők tetten:

– a kiskereskedelmi forgalom egyre nagyobb hányadát bonyolítják a nagy, nemzeti, esetenként nemzetközi láncokba szerveződő, nagy alapterületen sok tízezer címet kínáló szakáruházak, jellemzően bevásárlóközpontokban megtalálható megastore-ok, könyvpaloták stb.;

– a legnagyobb forgalmú, legnagyobb jövedelmet termelő szezonális javak (slágerek, bestsellerek, aktuális filmbemutatók) forgalmának egyre nagyobb hányadát ellenőrzik a kulturális javak forgalmazását kiegészítő tevékenységként végző, e javakra vevőcsalogató loss-leaderként tekintő hipermarketek;

– megjelentek az ún. click-and-mortar szolgáltatások, azaz a fizikai javak korábban elképzelhetetlen mértékű kínálatát online felületen megjelenítő, amazon.com-szerű hibrid kereskedők; illetve

– egyre meghatározóbb szerepet játszanak a kulturális javakat tisztán digitális formában (vagy abban is) kínáló kereskedők.

A kulturális javak kiskereskedelmében lezajló fenti folyamatok azért érdemelnek különös figyelmet, mert a kiskereskedelmi üzletek nem csak e javak fogyasztásának, megvásárlásának helyszínei. A kulturális javak (kis)kereskedelme az a terület, ahol a kulturális javakra, mint bármely más értékesítendő árura tekintő, profitmaximalizáló gazdasági racionalitás találkozik a könyv- és a lemezboltokban, bolhapiacokban és antikváriumokban az egyéni és közösségi identitás felépítéséhez, megéléséhez alapvetően szükséges tereket látó kultúraszociológiai megközelítésekkel (S. Cohen 1991; Hodkinson 2002; Vályi 2010).

4.1. Az üzlet, mint az egyéni és közösségi identitás újratermelésének terepe

Vályi a lemezgyűjtő szcéna lemezbeszerzési forrásainak elemzése során a következő megállapításra jut:

> [A] bolhapiacok, lemezboltok, lemezvásárok, turkálók, és a többi olyan hely, ahol lemezt lehet találni, általában közös kulturális terek kialakulásához vezet azáltal, hogy e terek lehetővé teszik a társas kapcsolatok létrejöttét és megerősödését, és megkönnyítik az információáramlást a helyi lemezgyűjtő közösségeken belül és azok között. Teszik ezt úgy, hogy (1) teret biztosítanak a szcénán belüli gyakorlatok és identitások kollektív bemutatására, eljátszására, (2) helyet biztosítanak az egymást már ismerő szcénatagok közötti interakcióra és információcserére, ami a köztük levő társas kapcsolatokat is erősíti, és (3) azáltal, hogy az egymást nem ismerő tagok kölcsönös ismerősökön keresztüli és a véletlen szülte találkozásának helyet és lehetőséget adnak, elősegítik a helyi és az egyes helyek közötti társas hálózatok fejlődését. (2010: n. o.)

Más – elsősorban zenei – szubkultúrák kutatói hasonló következtetésekre jutnak a fogyasztás helyeinek jelentőségének vizsgálata során (S. Cohen 1991; Hodkinson 2002). Az üzletekben zajló interakcióban az üzletek vezetőinek (akik sok esetben a tulajdonosok és eladók is egyben) kulcsszerepe van:

> Azok az emberek, akik ezeket a lemezboltokat vezetik, információbrókerek: miközben a boltjukban ülnek, sok tapasztalt, nagy tudású gyűjtővel találkoznak, míg áruért utazgatnak, helyben ismeretlen obskúrus felvételekről hallanak, beszerzik azokat, majd megosztják ezt a tudást és a felvételeket a helyi vásárlókkal és a boltba látogató gyűjtőkkel. (Vályi 2010: n. o.)

Hasonló szerepet töltöttek, töltenek be Miller (2006) szerint a független könyvesboltosok és antikváriusok, és – bár nem találtam idevágó elemzést – nincs okunk feltételezni, hogy a filmkölcsönzés esetében ettől jelentősen különböző szituációra kellene számítanunk.

A kiskereskedelmi egységek fenti funkciója egyenesen következik a forgalmazott javak élményjósság természetéből. A sokezernyi kiadó sok tízezer terméke között az eligazodás egyik legfontosabb eszköze az az információs hálózat, amely a kereskedelmi egységek körül az odalátogatókból és a szakavatott eladókból szerveződik.

A fenti megállapítások akkor is érvényesek, ha kilépünk a szubkulturális fogyasztás niche szegmenseiből, és a mainstream termékek piacára lépünk át. A mainstream kulturális javak piacain ugyan számos olyan információs infrastruktúra van, amelyik képes kiegészíteni/átvenni az interperszonális kapcsolati hálókon terjedő információk funkcióját, ezek ellenére az üzletek információbrókeri szerepe megkerülhetetlen: nem csak ők azok, akiknek a kínálatról

a legrészletesebb képük van, de jó esetben ismerik a vásárlóik ízlését, preferenciáit, nem egy esetben magukat a vásárlókat is.

A fogyasztói javak kiskereskedelme az elmúlt években radikális változásoknak volt kitéve, és ennek köszönhetően az előbbi, szinte idealizált kép részben megszűnt, részben radikálisan visszaszorult, többek között a szubkulturális gazdaságokba, illetve a fájlcserélő hálózatokra.

4.2. A kulturális kiskereskedelem koncentrálódása

A fejlett nyugati piacokon a fogyasztási javak kiskereskedelme az 1970-es években kezdett koncentrálódni. A folyamat során a független kiskereskedelmi egységeket egyre inkább kiszorították a nagy kereskedelmi láncok, melyek végül oligopol helyzetbe kerültek többek között az élelmiszer-kereskedelemben (OECD 2001). Hasonló folyamatok indultak be az elmúlt évezred utolsó évtizedeiben az OECD-országok kulturális piacain, a könyvesboltok, zeneboltok, videokölcsönzők között is (Allain–Waelbroeck 2006). Az amerikai videokölcsönző piacon 1997 és 2002 között a 25 üzletnél nagyobb láncok részesedése a forgalomból 52%-ról 71%-ra nőtt, a cégek száma (a felvásárlásoknak és összeolvadásoknak köszönhetően) 19-ről 14-re csökkent, az üzletek száma 30%-kal nőtt. A CD- és lemezboltok esetében 2002-ben 7 cég 3106 üzlete adta az összforgalom 67%-át, míg a 3012 független üzlet a forgalom 17%-át bonyolította.[14]

A kiskereskedelmi forgalom nem csak a szektoron belül tolódott el a nagyobbak felé. A nagy hipermarket-láncok, mint amilyen a Wal-Mart az USA-ban, vagy a Tesco Európában, elkezdtek kulturális javakat forgalmazni, s mára meghatározó piaci részesedést szereztek magunknak. Ez utóbbi szereplők a forgalom legértékesebb részét, a néhány tucatnyi címből álló, hetente, havonta rotálódó toplistás albumokat, könyveket, filmeket és szoftvereket a szaküzletek árai alatt – akár veszteséggel – értékesítik, mivel a loss-leaderként kezelt népszerű tartalmakkal igyekeznek becsalogatni a vásárlókat az üzletekbe.

A kiskereskedelem koncentrációjával a közgazdasági, piacfelügyeleti elemzések mindenekelőtt abból a szempontból foglalkoznak, hogy a kiskereskedelemben oligopol helyzetbe került néhány cég erős alkupozíciója a beszállítókkal szemben milyen hatással van a beszállítói piacra, s ezen keresztül a megvásárolható termékek körének gazdagságára. Az Allain és Waelbroeck által felépített modell (2006) arra utal, hogy a kiskereskedelmi verseny hiánya egyértelműen a kínálat, s így a kulturális diverzitás szűkülését eredményezi, gátjává válik az új alkotások felbukkanásának. A több tízezer címet a polcokon tartó szakáruházak korábban elképzelhetetlen kínálati gazdagsága ennek mintha ellentmondani látszana, ám – ahogy arra a magyar könyvpiacot (és élelmi-

[14] Saját számítás az amerikai gazdasági cenzus alapján.

szerpiacot) az elmúlt években uraló konfliktusok következtetni engednek – ha az oligopol helyzet túlságosan erős alkupozíciót eredményez a termelőkkel szemben, az végeredményben a legkevésbé tőkeerős beszállítók ellehetetlenüléséhez vezet. Adatok híján sajnos nincs lehetőség annak vizsgálatára, hogy az előbb tárgyalt kínálati szűkösség mennyiben a kiskereskedelmi struktúra eredménye, és mennyiben tudható be más tényezőknek. Témánk szempontjából ennél fontosabb az a szerep, amit a kulturális javak értékesítői a fogyasztás folyamatában betöltenek.

4.3. A koncentrálódás hatása a fogyasztás folyamataira

Az amerikai könyvkereskedelem átalakulásával kapcsolatban írja Miller a következőket:

> A könyvkereskedelem racionalizálásának kritikái a standardizáció, a személytelenség és a méret negatív következményeire fókuszáltak. A független könyvkereskedők magukat mint a helyi szolidaritás, a helyi karakter, a helyi érdeklődés védőbástyáinak lát(tat)ják, míg a nagy, korporációk által birtokolt, standardizált kereskedelmi láncok látszólag a személytelen kapcsolatokról szólnak, eltörlik a helyi közösségek helyi sajátosságait, és a gazdasági erejüket a versenytársak felszámolására használják. (2006: 13)

A saját jövőjüket féltő – s így aligha elfogulatlan – független szereplők szerint a kereskedelmi láncok ahelyett, hogy a kulturális tér aktív szereplői lennének, a fogyasztási folyamat passzív résztvevőivé váltak, ami egyenértékű a Vályi által leírt információbrókeri és közösségszervező funkció átalakulásával.

Miller (2006) dokumentálta a könyvesboltba betérő fogyasztók eladókkal szembeni elvárásainak változását. Míg korábban fontos volt az, hogy az eladó jártas legyen a területen, és adott esetben ajánlani tudjon a vásárlónak könyveket, addig ma az eladóval szembeni fogyasztói elvárás két területre koncentrálódik: tudnia kell, hogy mi hol található a boltban, és legyen barátságos. Az eladók és a többi vásárló között zajló információcserét felváltja az áruház architektúrája, mint strukturált marketinginformáció.[15] Akárcsak az élelmiszerpiaci kereskedők, a kulturális javakat forgalmazó nagyáruházak rájöttek arra, hogy a termék elhelyezése a fizikai térben alapvetően meg tudja határozni a termék iránt ébredő keresletet, s így a kedvező elhelyezésért pénzt lehet a kiadóktól kérni. Az üzlet architektúrája egyben a felsorakoztatott művek osztályozásának eszköze, mely lehet semleges, ha alfabetikus vagy a tizedes osztályozást követi, és hierarchikus, amennyiben olyan felületeket teremt, melyek kereskedelmi relevanciával bírnak, és e felületeket olyam művekkel tölti fel,

[15] Hasonló dologról beszél a magyar könyv-kiskereskedelem átalakulása kapcsán (György 2003).

melyek a kedvező elhelyezést ki tudják fizetni. A fogyasztói döntések orientálása, és egy szélesebb döntési horizont felmutatása az üzletvezetők, eladók helyett az üzleten kívül a tömegkommunikációs csatornák, üzleten belül pedig a központilag összeállított raktárkészlet,[16] és az üzlet központilag meghatározott és hasznosított architektúrájának feladata lesz. A kiskereskedelmi üzlethálózat arra rendezkedett be, hogy kiszolgálja a racionális fogyasztót és az ő, üzleten kívüli kereslet-ellenőrzési csatornák által előfeszített igényeit. A kulturális javak értékesítésének ez a hatékonyságnövelésre, haszonmaximalizálásra fókuszáló megközelítése éles kontrasztban áll azzal, amit Vályi ír a lemezboltok jelentőségéről:

> A szakosodott lemezboltok a lemezek elhelyezésén keresztül kikristályosítják és bemutatják a szcénára jellemző tudásokat és ízléseket, s ezzel hatást gyakorolnak a lemezgyűjtő szcéna közös kultúrájára. (2010: n. o.)

A tömeges keresletet kiszolgáló, láncba szervezett kiskereskedelmi egységek az azt használó közösség tudása, ízlése, preferenciái helyett javarészt a termelők, disztribútorok által ellenőrzött kereslet, a kereskedelmi hatékonyság és a maximális haszon eszményeit jelenítik meg. Miller idézi Len Riggiót, a Barns & Noble vezetőjét: „*Nem értek egyet az elitistákkal, akik azt mondják, hogy nem lehet úgy könyvet eladni, ahogy fogpasztát*" (2006: 97). És valóban: a 2004-ben az amerikai hanghordozók 20%-át értékesítő, és ezzel a legnagyobb lemezbolttá váló Wal-Mart hipermarket zenei beszerzésével foglalkozó három munkatársa közül Cohen (2004) cikkének megírásának időpontjában egyik sem foglalkozott korábban zeneértékesítéssel.

4.4. Az online kereskedelemi felületek

A hagyományos kiskereskedelmi intézményrendszer átalakulása az internetes kiskereskedők megjelenésével tovább bonyolódott. Az amazon.com jellegű, online katalógus-áruházként működő hibrid szolgáltatások és a tisztán digitális javak értékesítésével foglalkozó legális online disztribútorok radikális újdonságokat hoztak be a kereskedő-fogyasztó viszonyba. De az általuk üzemeltetett, a vásárlók korábbi fogyasztási adatainak elemzésére épülő automatikus ajánlási rendszerek, illetve a fogyasztóknak visszajelzésre, értékelésre felkínált felületek – melyek a fogyasztói preferenciák nyomon követésével és a fogyasztási folyamatba történő visszacsatolásával képesek mérni és láthatóvá tenni, ezzel pedig befolyásolni a hasonló érdeklődésű, ízlésű, értékrendű vásárlók fogyasztási döntéseit – a folyamatról lefosztják, anonimmé, láthatatlanná és feleslegessé teszik azt a közösséget, mely ezek körül az értékek körül létrejöhetne.

[16] A láncba szervezett könyvesboltok állományának 80–95%-át központilag szerzik be (Miller 2006).

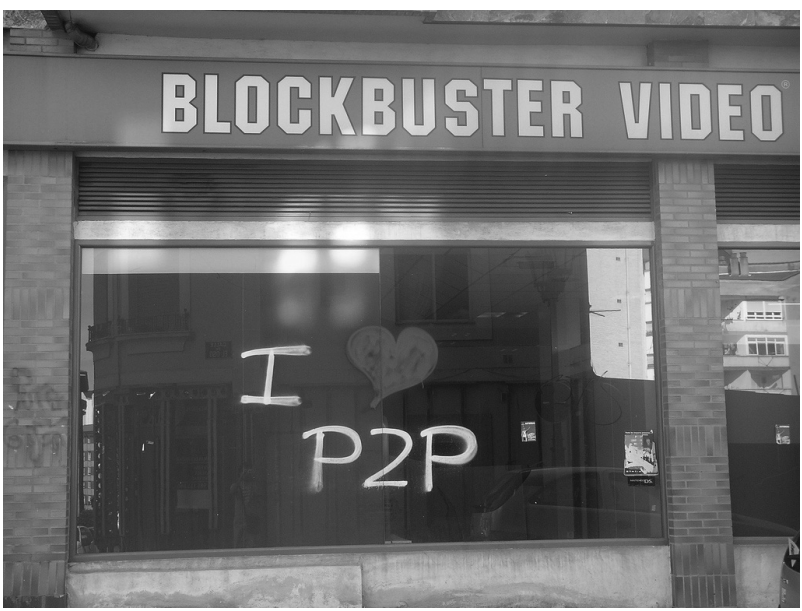
Ebbe a piaci helyzetbe robbantak be a fájlcserélő hálózatok, melyek a fogyasztó szempontjából ugyanolyan hozzáférési végpontok, a kulturális javak fogyasztását, felfedezését, kipróbálását lehetővé tevő környezetek, mint a hagyományos, legális kiskereskedelmi egységek. Ugyanazon szempontok szerint is mérettetnek meg: a brand ereje, megbízhatósága, a könnyű használhatóság, az ár/érték arány, az elérhető kínálat, a személyesség, az ismerősség, az ott felbukkanó közösség nyitottsága, szakértelme, barátságossága olyan szempontok, amelyek a fájlcserélők sikerességét vagy kudarcát meghatározzák.

> Az online kalózkodás nemcsak azért virágzik, mert a minőségi szórakoztató tartalmak ingyen elérhetők, de azért is mert ezek a helyek [fájlcserélő szolgáltatók] mára jól ismert, kedvelt, és rendszeresen használt terek lettek. (Page–Garland 2008: 4)

A fájlcserélő hálózatokról eddig leginkább általánosságban, konkrét szolgáltatások nevének említése nélkül esett szó. A valóságban az egyes szoftverek, weboldalak, platformok mindegyike saját névvel, történettel, rajongótáborral, elkötelezett kemény maggal rendelkezik. Működésükben a részvétel örömöt és büszkeséget, elmúlásuk szomorúságot és dühöt vált ki.

2. ábra. Oink tribute fan art. forrás: *http://oinkmemorial.blogspot.com/* (Hozzáférés 2010. május 10.)

A felhasználók lojálisak a helyhez, lojálisak a közösséghez, nem egy esetben lojálisak a tartalomhoz és a tartalom előállítóihoz. Az Oink 2006–2007-ben a legnagyobb zenei fájlcsereoldal volt. Amikor 2007 októberében a brit rendőrség letartóztatta az üzemeltetőt és leállította a szervereket, a felhasználók számtalan rajzzal, videóval, blog- és fórumbejegyzésben emlékeztek meg annak a dolognak az elmúlásáról, amit addig az otthonuknak hívtak (Phan 2007). Ehhez hasonló jelenségre a hagyományos kiskereskedők esetében alig találunk példát, ha mégis, akkor leginkább kis, családi üzletek elmúlásakor, amelyek kulturális igazodási pontul szolgáltak a helyi közösség számára (Black 2007). A személytelen, láncba szerveződött, a kulturális termékek kereskedelmére tisztán üzletként és nem személyes misszióként tekintő, a feketepiaci kínálattal szemben versenyképtelen kiskereskedelmi egységek eltűnése rossz esetben kárörömöt vált ki, jó esetben még azt sem: ha ez az eltűnés nem okoz a volt vásárlók életében veszteséget, igazán nincs miért visszasírni őket.



3. ábra. Graffiti a Blockbuster videokölcsönző-lánc egy bezárt üzletének portálján (fotó: RocketRaccoon @ Flickr)

5. A kereslet ellenőrzése feletti küzdelem

A fájlcsere nemcsak a hivatalos disztribúciós infrastruktúrát képes helyettesíteni, de azokat az információs utakat is, melyek a disztribúciós lánc végén megjelenő keresletet ellenőrzésére, kontrollálására szolgálnak. Számos tanulmány bizonyította az internetes szóbeszéd, a blogoszférában megjelenő információk

hatását a kulturális javak keresletére (Gruhl et al. 2005; Mishne–Glance 2006; Sadikov et al. 2009) Az internetes fájlcserélő közösségek, ha nem is teljesen elszigeteltek a hagyományos marketingcsatornákon zajló történésektől, mégis önálló diskurzív közösségek:

> A Goankar és Povenelli által a kulturális körforgás helyeiként azonosított értelmező közösségek nincsenek diszkrét és lokalizált terekbe beágyazva. Ehelyett egyre inkább szétoszlanak különböző szerverek, IP-címek, internetkávézók és wifi hotspotok között, ahol az elképzelt közösség a csatlakozás pillanatában virtuálisan és tünékeny módon jön létre, és véget ér a kijelentkezés pillanatában. Ezek a közösségek a digitális technológia dialogikus erejét arra használják, hogy protokollokat teremtsenek, a digitális tartalmak új formáit hozzák létre, illetve, hogy megkíséreljék kritikusan megtárgyalni a digitális tér birtokviszonyainak helyesnek gondolt feltételeit. (Herman et al. 2006: 188)

Az általuk betöltött szerep azonban lényegesen különbözik annak a metainformációs térnek a szerepétől, mely a hagyományos disztribúciós rendszerben a kulturális javakról szóló beszédet strukturálta.

A kulturális javak élményjósság természetéből fakadó keresleti bizonytalanságot részben az az információs mező tudja mérsékelni, ahol az élményt már megszerzett szerencsések számolnak be a tapasztalataikról. Ezek egy része a közvetítők direkt irányítása alatt áll: a reklámok, ajánlók, és a többi, forgalmazó által legyártott metatartalom esetében egyértelmű az elfogultság. Más csatornáknál a kapcsolat gyakran rejtve marad. A kereskedelmi rádiókra jellemző payola (Coase 1979) nem szűnt meg – utoljára 2007-ben fizettek nagyobb büntetést az amerikai kereskedelmi rádióláncok payola miatt (Ulaby 2007). Még kevésbé átlátható, hogy milyen befolyása van a disztribútoroknak az adott esetben ugyanabba a vállalatcsoportba tartozó, és a független médiumokban megjelenő – látszólag a szerkesztőségi függetlenség védelmében írt – kritikáknak, ajánlóknak, ismertetőknek, beszámolóknak.

Az az iparág, ami arra a kényszerre épült, hogy egy olyan, meglehetősen kockázatos terméket kell eladni, amelyet csak szigorúan ellenőrzött módokon lehet vásárlás előtt kipróbálni, szükségszerűen versenyhelyzetben van a fájlcserélő hálózatokkal, melyek épp a vásárlás előtti kipróbálás lehetőségét kínálják a fogyasztók számára. A kereslet mértékét befolyásolni igyekvő iparág nem tűnt el – ennyi idő alatt erre nem is lehetett számítani –, ám hirtelen megváltozott az a piac, ahol ezek az erőfeszítések a hatásukat kifejtik. A kereslet ugyanis a hagyományos logika mentén működő piacok mellett a fájlcserélő hálózatokon is jelentkezik, ahol viszont azonnal lehetősége van a fogyasztóknak ellenőrizni a nyílt és rejtett marketing által tett állításokat. Az nem újdonság, hogy az internet azonnal képes aggregálni azokat a visszajelzéseket, melyek korábban, az informális, interperszonális térben csak lassan és töredékesen terjedhettek. Az azonban eddig nem volt általános, hogy ez a másodkézből származó információkból összeállt tudás kiegészülhet a közvetlenül megszerzett élménnyel. Ha a távolság a közvetítők által gerjesztett várakozások és a fizetés

nélkül megszerzett élmény között túlságosan is nagynak bizonyul, úgy radikálisan csökken annak az esélye, hogy az ingyenes fogyasztást piaci tranzakció is kövesse valamikor. Más szóval az online felületek nemcsak a rajtuk kialakuló decentralizált (meta)információs hálózatok miatt érdekesek, de leginkább amiatt, hogy az azonnali kipróbálás lehetősége felülírja e – hagyományos és decentralizált – (meta)információs rendszereknek a kulturális fogyasztás ellenőrzésében eddig a pontig betöltött szerepét.

6. Összegzés

A fájlcserélő hálózatok minden szempontból a bizalom, és a hitelesség infrastruktúrái. Ha jól működnek, számos ponton biztosítanak e helyütt nem tárgyalt minőséget: a digitális kópiák technikai kvalitását, a jogi támadásoktól való védettséget, a testre szabott, azaz az egyéni és közösségi preferenciáknak és ízléseknek megfelelően szűrt és válogatott tartalomkínálatot. A fájlcserélő hálózatok fennmaradása szempontjából kulcsfontosságú, hogy meglegyenek azok a csatornák, azok a funkciók, melyek képesek a fájlok technikai minőségének értékelésére és biztosítására. Az a hálózat, amelyik nem képes megvédeni magát a jogosultak szemetelésétől – a hálózat népszerű tartalmaknak álcázott értelmetlen fájlokkal való eldugításától –, a gyakorlatlan felhasználók által készített rossz minőségű digitális verzióktól, hamar elértéktelenedik a felhasználók szemében. Ugyanezek a csatornák nem csak a technikai jellegű diskurzusoknak adhatnak helyt, de a csere során elérhető tartalmak művészi, kulturális jelentőségéről szóló párbeszédnek is teret biztosítanak. A kutatások alátámasztják a fájlcserében részt vevő felhasználók mindennapi tapasztalatát: a hálózatok nem csak a tartalmak, de a tartalmakról szóló, a felfedezést, kísérletezést lehetővé tevő metainformációk cseréjének is alapvető infrastruktúrái, melyek jelentősen átalakítják a promóció, pontosabban a kereslet ellenőrzésének mechanizmusait (Beaulieu 2008; Beuscart 2007; Bhattacharjee et al. 2007; Dagiral–Dauphin 2005; Gensollen 2006; Hann et al. 2009; Kibby 2004; Krishnan et al. 2004). A fájlcserélő hálózatok esetében ugyanabban a térben történik a kulturális javak disztribúciója, a kulturális élmények megtárgyalása, és ezek segítségével az egyéni és közösségi identitások kialakítása. Ezek a folyamatok viszont felételezik azt, hogy a fájlcserélő közösségek tagjai megbíznak a feketepiaci csatornákban, és a rajtuk keresztül elérhető, anonim tagokból álló közösségben.

A feketepiaci csatornák hitelessége különösen a hagyományos termelők, disztribútorok hitelességének változásához mérten érdekes. A mainstream kulturális iparági szereplők online tartalomfogyasztási gyakorlatokkal szembeni bizalmatlansága, és a *status quo* fenntartására tett erőfeszítéseik bizalomvesztést eredményeztek a fogyasztók részéről, akik elkezdtek alternatív források után kutatni. A Napster 1999 évi beperelésével kezdődött fellépés agresszív, kíméletlen és költséges volt mind anyagi értelemben, mind a vállalatok jó hírneve, elfogadottsága, azaz a velük szemben érzett bizalom szempontjából.

A copyright-háborúk (Patry 2009) során az iparági szereplők talán a legértékesebb ponton szenvedtek kárt: a hitelességükön, a kulturális beágyazottságukon esett csorba. A kulturális iparági szereplők reakciója a fájlcserélő hálózatok megjelenésére, illetve az új, digitális kultúrafogyasztási minták elterjedésére pillanatok alatt aláásta azt a kulturális hitelességet, melyet korábban a marketingre fordított dollármilliárdokkal sikerült felépíteni.

A feketepiaci szereplők sokféle, a technológiai átalakulások nyomán támadt vákuumot képesek egyszerre kitölteni. Disztribúciós csatornaként piaci kudarcokat orvosolnak. Közösségi infrastruktúraként a (meta)információs hálózatot tartanak fenn. A csak rájuk jellemző fogyasztási logikák megformálásával a piaci szereplők alacsony ez irányú innovációs kedvére reagálnak. A kalózok működésének megismerésével azonban ezek a feketepiaci előnyök könnyen behozhatók, hiszen nincs más feladat, mint lemásolni a feketepiaci best practiceeket. A felhasználók bizalmáért, valamint a terjesztési csatorna autoritásáért folytatott verseny azonban nem nyerhető meg sem a kalózhálózatok gyakorlatainak egyszerű lemásolásával, sem az egyébként létező szellemi tulajdonvédelmi szabályrendszer erőszakos betartatásával. Márpedig jelenleg ez az a terület, ahol a legális szereplők a legnagyobb elmaradásban vannak a kalózokhoz képest.

Hivatkozások

Akester, P. (2009) *Technological accommodation of conflicts between freedom of expression and DRM: the first empirical assessment*. Kutatási beszámoló. Cambridge: Centre for Intellectual Property and Information Law, Faculty of Law, University of Cambridge.

Allain, M. L. és P. Waelbroeck (2006) *Music Variety and Retail Concentration*. Párizs: Telecom Paris.

Andersen, B. és M. Frenz (2007) *The Impact of Music Downloads and P2P File-Sharing on the Purchase of Music: A Study for Industry Canada*. Kutatási beszámoló. London: Department of Management, Birkbeck, University of London.

Anderson, C. (2006) *Hosszú farok*. Budapest: HVG Kiadó.

Anderson, C. (2008) More Long Tail debate: mobile music no, search yes. In *The Long Tail*. Elérhető: *http://www.longtail.com/.m/the_long_tail/2008/11/more-long-tail.html* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Anderson, N. (2008a, 2008. július 24) DRM still sucks: Yahoo Music going dark, taking keys with it. *Ars Technica*. Elérhető: *http://arstechnica.com/old/content/2008/07/drm-still-sucks-yahoo-music-going-dark-taking-keys-with-it.ars* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Anderson, N. (2008b, 2008. szeptember 28.) Wal-Mart latest store to shut DRM key servers. *Ars Technica*. Elérhető: *http://arstechnica.com/old/content/2008/09/wal-mart-latest-to-shut-down-drm-key-servers.ars* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Anon. (2003) Mit tartalmaz egy CD ára? In *zene.net*. Elérhető: *http://www.zene.net/mp3/index.php?type=16&id=4236* (Hozzáférés 2009. augusztus 9.)

Bahanovich, D. és D. Collopy (2009) *Music Experience and Behaviour in Young People*. London: UK Music.

Beaulieu, S. (2008) *L'impact des technologies digitales sur l'industrie musicale américaine: une étude empirique*. Elérhető: *https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/2583/1/a1.1%20g%201116.pdf* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Becker, J. U. és M. Clement (2006) Dynamics of illegal participation in peer-to-peer networks: Why do people illegally share media files? *Journal of Media Economics*, 19(1): 7–32.

Besen, S. M. és S. N. Kirby (1989) Private Copying, Appropriability, and Optimal Copying Royalties. *Journal of Law & Economics*, 32(2): 255–280.

Beuscart, J. S. (2007) Les transformations de l'intermédiation musicale. *Réseaux*, 2007(2): 143–176.

Bhattacharjee, S.; Gopal, R. D.; Lertwachara, K.; Marsden, J. R. és R. Telang (2007) The effect of digital sharing technologies on music markets: a survival analysis of albums on ranking charts. *Management Science*, 53(9): 1359–1374.

Black, D. (2007) Sam the Record Man finally signs off. *Toronto Star*, 2007. május 30. Elérhető: *http://www.thestar.com/News/article/219252* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Blackburn, D. (2007) *The Heterogeneous Effects of Copying: The Case of Recorded Music*. Working Paper. Cambridge (MA): Harvard University.

Blomqvist, U.; Eriksson, L.-E.; Findahl, O.; Selg, H. és R. Wallis (2005) *Trends in downloading and filesharing of music*. Kutatási beszámoló. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology.

Bodó, B. (2006) 50bri Jó5k4 |)!9!t41: A kulturális hiánygazdaság felszámolása. *Café Bábel*, 53: 23–31.

Bodó, B. (2007) *The Club model of cultural consumption and distribution*. Working paper. Budapest: Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem.

Boorstin, E. S. (2004) *Music sales in the age of file sharing*. Szakdolgozat. Princeton (NJ): Princeton University.

Bounie, D.; Bourreau, M. és P. Waelbroeck (2006) Piracy and the demand for films: analysis of piracy behavior in French universities. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 3(2): 15–27.

Bourdieu, P. (1997) Marginalia: some additional notes on the gift. In A. D. Schrift, szerk. *The logic of the gift: Toward an ethic of generosity*. London: Routledge, 231–241.

Boyle, J. (2000) Cruel, mean, or lavish? Economic analysis, price discrimination and digital intellectual property. *Vanderbilt Law Review,* 53(6): 2007–2039.

British Music Rights & University of Hertfordshire (2008) *Music Experience and Behaviour in Young People*. Kutatási beszámoló. British Music Rights & University of Hertfordshire.

Brynjolfsson, E.; Hu, Y. J. és M. D. Smith (2003) Consumer Surplus in the Digital Economy: Estimating the Value of Increased Product Variety at Online Booksellers. *Management Science*, 49(11): 1580–1596.

Carroll, R. (2008) Casual Games and Piracy: The Truth. In *Gamasutra*. Elérhető: *http://www.gamasutra.com/php-bin/news_index.php?story=17350* (Hozzáférés 2009. augusztus 9.)

Cheng, J. (2008) DRM sucks redux: Microsoft to nuke MSN Music DRM keys. *Ars Technica*. Elérhető: *http://arstechnica.com/microsoft/news/2008/04/drm-sucks-redux-microsoft-to-nuke-msn-music-drm-keys.ars* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Coase, R. H. (1979) Payola in Radio and Television Broadcasting. *Journal of Law and Economics*, 22(2): 269–328.

Cohen, S. (1991) *Rock culture in Liverpool.* Oxford: Clarendon Press.

Cohen, W. (2004) Wal-Mart Wants $10 CDs. *The Rolling Stone*. Elérhető: *http://www.rollingstone.com/news/story/6558540/walmart_wants_10_cds* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Curien, N. és F. Moreau (2005) *The music industry in the digital era: Towards new business frontiers*. Document de travail, Laboratoire d'Econométrie, Conservatoire National des Arts et Métiers. Elérhető: *http://gdrtics.u-paris10.fr/pdf/ws/2005-06_2/CurienMoreau2.pdf* (Hozzáférés 2010. május 20.)

Dagiral, E. és F. Dauphin (2005) P2P: From File Sharing to Meta-Information Pooling. *Communications & Strategies*, 59(3): 35–51.

Dejean, S. (2008) *What Can We Learn from Empirical Studies About Piracy?* CESifo Economic Studies, M@rsouin Working Paper. Elérhető: *http://ssrn.com/abstract=1219442* (Hozzáférés 2010. május 20.)

De Vany, A. S. és W. D. Walls (2007) Estimating the Effects of Movie Piracy on Box-office Revenue. *Review of Industrial Organization*, 30(4): 291–301.

Domon, K. és K. Nakamura (2007) Unauthorized Copying and Copyright Enforcement in Developing Countries: A Vietnam Case Study. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 5(1): 87–96.

Dubosson-Torbay, M.; Pigneur, Y. és J.-C. Usunier (2004) *Business Models for Music Distribution after the P2P Revolution.* A Fourth International Conference on Web Delivering of Music konferencián elhangzott előadás, Barcelona.

Elberse, A. (2008) Should you invest in the long tail? *Harvard Business Review*, 86(7–8): 88–96.

Gayer, A. és O. Shy (2006) Publishers, artists, and copyright enforcement. *Information Economics and Policy,* 18(4): 374–384.

Gensollen, M. (2006) La culture entre économie et écologie: l'exemple des communautés en ligne. In X. Greffe, szerk. *Création et diversité au miroir des industries culturelles, La Documentation Française*. Paris: Actes des Journées d'Economie de la Culture, La Documentation Française, 285–312.

György, P. (2003) Rossz közérzet a könyvesboltban. *Élet és Irodalom*, XLVII (51–52). Elérhető: http://www.es.hu/index.php?view=doc;6279 (Hozzáférés 2010. január 10.)

hancu (2009) Miért torrentezik a magyar? In *index.hu*. Elérhető: *http://index.hu/tech/net/2009/04/29/miert_torrentezik_a_magyar/* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Hann, I. H.; Oh, J. H. és G. James (2009) *Forecasting the Sales of Music Albums: A Functional Data Analysis of Demand and Supply Side P2P Data*. A Fifth Symposium on Statistical Challenges in Electronic Commerce Research konferencián elhangzott előadás, Pittsburgh (PA).

Herman, A.; Coombe, R. J. és L. Kaye (2006) Your Second Life? *Cultural Studies*, 20(2): 184–210.

Hodkinson, P. (2002) *Goth: Identity, style and subculture.* Oxford: Berg Publishers.
Hong, S. H. (2004) *The Effect of Napster on Recorded Music Sales: Evidence from the Consumer Expenditure Survey*. Kutatási beszámoló. Stanford (CA): Stanford Institute for Economic Policy Research, Stanford University.
Huygen, A.; Rutten, P.; Huveneers, S.; Limonard, S. et al. (2009) *Ups and downs: Economic and cultural effects of file sharing on music, film and games*. Kutatási beszámoló. Delft: TNO Information and Communication Technology.
IFPI (2006) *The Recording Industry 2006 Piracy Report*. IFPI.
IFPI (2009) *Digital Music Report 2009*. IFPI.
Kelly, K. (2008) *Better Than Free*. Elérhető: *http://www.kk.org/thetechnium/archives/2008/01/better_than_fre.php* (Hozzáférés 2009. január 20.)
Kibby, M. (2004) *Internet Induced Changes in Music Consumption Patterns*. A Popular Music: Commemoration, Commodification and Communication konferencián elhangzott előadás, Melbourne.
King, S. P. és R. Lampe (2003) Network externalities, price discrimination and profitable piracy. *Information Economics and Policy,* 15(3): 271–290.
Krishnan, R.; Montgomery, A. és M. D. Smith (2004) *The Promotional Value of Peer-to-Peer Networks*. Elérhető: *www.andrew.cmu.edu/user/alm3/papers/p2p%20promotional%20value.pdf* (Hozzáférés 2010. január 10.)
Kuchera, B. (2008) EA relents, changes Spore DRM. Too little, too late? *Ars Technica*. Elérhető: *http://arstechnica.com/gaming/news/2008/09/ea-relents-changes-spore-drm-too-little-too-late.ars* (Hozzáférés 2010. január 10.)
LEK (2005) *The Cost of Movie Piracy*. Elérhető: *http://www.perfspot.com/docs/doc.asp?id=1098* (Hozzáférés 2010. május 20.)
Liebowitz, S. J. (1985) Copying and Indirect Appropriability: Photocopying of Journals. *Journal of Political Economy,* 93(5): 945–957.
Liebowitz, S. J. (2005) *Testing File-Sharing's Impact by Examining Record Sales in Cities*. Dallas (TX): University of Texas. Elérhető: *http://som.utdallas.edu/centers/capri/documents/Impact_file_sharing.pdf* (Hozzáférés 2010. január 10.)
Mauss, M. (1954) *The gift: Forms and functions of exchange in archaic societies.* Glencoe (IL): Free press.
Michel, N. J. (2006) The impact of digital file sharing on the music industry: An empirical analysis. *Topics in Economic Analysis & Policy*, 6(1): 1–22.
Miller, L. J. (2006) *Reluctant capitalists: bookselling and the culture of consumption*. Chicago: University of Chicago Press.
Oberholzer-Gee, F. és K. Strumpf (2007) The effect of file sharing on record sales: An empirical analysis. *Journal of Political Economy*, 115(1): 1–42.
OECD (2001) *Buying Power of Multiproduct Retailers*. OECD. Elérhető: *http://www.oecd.org/dataoecd/1/18/2379299.pdf* (Hozzáférés 2010. január 10.)
OECD (2009) *Piracy of Digital Content*. OECD. Elérhető: *http://www.oecd.org/dataoecd/50/22/42619490.pdf* (Hozzáférés 2010. május 10.)
Ogle, M. és A. Bawa-Cavia (2007) Lessons from building the World's largest social music platform. Elérhető: *http://www.slideshare.net/coolstuff/lessons-from-building-worlds-largest-social-music-platform* (Hozzáférés 2010. január 10.)

Page, W. és C. Carey (2009) *Adding up the music industry for 2008*. London: PRS for Music.
Page, W. és E. Garland (2008) *In Rainbows, on Torrents*. Egyesült Királyság: MCPS-PRS Alliance.
Patry, W. F. (2009) *Moral panics and the copyright wars.* New York: Oxford University Press.
Peitz, M. és P. Waelbroeck (2004) The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 1: 71–79.
Peitz, M. és P. Waelbroeck (2005) An economist's guide to digital music. *CESifo Economic Studies*, 51(2–3): 359–428.
Peitz, M. és P. Waelbroeck (2006a) Piracy of digital products: A critical review of the theoretical literature. *Information Economics and Policy*, 18(4): 449–476.
Peitz, M. és P. Waelbroeck (2006b) Why the music industry may gain from free downloading: The role of sampling. *International Journal of Industrial Organization,* 24(5): 907–913.
Phan, M. (2007) Oink Users Recall Defunct Song-Swap Site's Strange, Stringent Rules. *Wired*. Elérhető: *http://www.wired.com/entertainment/music/news/2007/10/oink* (Hozzáférés 2010. január 10.)
Rob, R. és J. Waldfogel (2006) Piracy on the high C's: Music downloading, sales displacement, and social welfare in a sample of college students. *Journal of Law & Economics*, 49(1): 29–62.
Rob, R. és J. Waldfogel (2007) Piracy on the Silver Screen. *The Journal of Industrial Economics*, 55(3): 379–395.
Seung-Hyun, H. (2005) *Measuring the Effect of Digital Technology on the Sales of Copyrighted Goods: Evidence from Napster.* Working paper. Urbana-Champaign (IL): University of Illinois.
Smith, M. D. és R. Telang (2006) *Piracy or Promotion? The Impact of Broadband Internet Penetration on DVD Sales*. Pittsburgh (PA): School of Information Systems and Management, Carnegie Mellon University.
Smith, M. D. és R. Telang (2008) *Competing with Free: The Impact of Movie Broadcasts on DVD Sales and Internet Piracy.* Pittsburgh (PA): H. John Heinz III School of Public Policy and Management, Carnegie Mellon University.
Thompson, A. (2003) Tinseltown Follies. *The New York Magazine,* Május 5.
Tövisházi, A. és Gitár J. (2007) Nagy Online Zenebolt Teszt. *Quart.hu*. Elérhető: *http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1041* (Hozzáférés 2010. január 10.)
Ulaby, N. (2007) *FCC Announces Details of Payola Settlement*. Elérhető: *http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9521092* (Hozzáférés 2009. augusztus 9.)
Vályi, G. (2010) *Digging in the Crates: Distinctive and Spatial Practices of Belonging in a Transnational Vinyl Record Collecting Scene*. Doktori disszertáció, benyújtás előtti kézirat. London: Goldsmiths College, University of London.
Zentner, A. (2005) File sharing and international sales of copyrighted music: An empirical analysis with a panel of countries. *Topics in Economic Analysis & Policy*, 5(1): 21.
Zentner, A. (2006) Measuring the Effect of File Sharing on Music Purchases. *Journal of Law & Economics*, 49(1): 63–90.

Melléklet
A feketepiacokra vonatkozó empirikus kutatások összefoglaló táblázata

Tanulmány	Vizsgált időszak	Hely	Piac	Vizsgált tényező/ módszer	A vizsgált tényező valószínűsített hatása a vizsgált piacra
Hong (2004)	2000	USA	zene	internet penetráció	–7,8%
Liebowitz (2005)	1998–2003	USA városok	CD	internet penetráció	–3,2%
Peitz–Waelbroeck (2004)	2000–01	USA, globális	CD	MP3 letöltések	globálisan: –11% USA: –12%
Rob–Waldfogel (2006)	2003/04	USA egyetemi hallgatók	CD	survey	–9%
Zentner (2005)	1997/98–2000/01	56 ország	zene	GDP, broadband és internet penetráció, szoftver kalózpiac mérete	–6,6%
Zentner (2006)	2001	7 európai ország	zene	survey, MP3 letöltés	–7,8%
Oberholzer-Gee–Strumpf (2007)	2002	USA	zene	P2P szerver statisztikák	statisztikailag nem szignifikáns
Boorstin (2004)	1998–2001	USA városok	zene	internet-hozzáférés	negatív hatás a 15–24 korosztályban, pozitív a 25 évnél idősebbek között
Smith–Telang (2006)	2000–2003	USA	DVD	szélessávú internet penetráció	+9,3%
Blackburn (2007)	2002/3	USA	zene	közvetlenül mért P2P aktivitás	ismert alkotók esetében negatív ismeretlen alkotók esetében pozitív
Smith–Telang (2008)	2005–2006	USA	DVD	két hubon mért P2P aktivitás/ broadcast, amazon.com eladások	a broadcast adást követően nincs különbség a kalóz hálózatokon elérhető és el nem érhető filmek DVD eladási növekedése között
Rob–Waldfogel (2007)		USA egyetemi hallgatók	film	survey	–3,5%

De Vany–Walls (2007)	???	???	box office	nem ismertetett	negatív
Michel (2006)	1995–2003	USA	zene	survey, számítógép birtoklása/ broadband hozzáférés	–13%
Seung-Hyun (2005)	1998–2002	USA	zene	survey, internet-előfizetés	a teljes piaci csökkenés 20%-át magyarázza a fájlcsere
Andersen–Frenz (2007)	2006	Kanada	zene	survey	pozitív
Bounie et al. (2006)	2005	Franciaország, egyetemi hallgatók, oktatók	film	online survey	a P2P letöltés nincs hatással a mozilátogatásra, negatív hatással van a ritkán vásárlók/kölcsönzők fogyasztására
Az iparági szereplők becslései					
IFPI (2006)	2005	globális	CD	fizikai, kalóz CD	az összes eladott CD 37%-a kalóz.
IFPI (2006)	2005	10 (nem specifikált) ország adataiból extrapolált globális	online letöltés	illegálisan letöltött dal	20 milliárd illegálisan letöltött zenemű, szemben a 450 millió legális letöltéssel, hozzávetőleg 500 millió USD értékben. A globális zenepiac (online és fizikai) 33 Mrd USD. Ezek szerint a feketepiac a teljes piac 37%-a, ha minden letöltés meghiúsult vásárlásnak számít.
IFPI (2009)	2008	globális	online letöltés	illegális letöltés	az online zeneletöltések 95%-a illegális forrásból történik.
LEK (2005)	2005	globális	film	fizikai és online kalózkodás felmérése 22 országban survey módszerrel, majd az így kapott eredmények kiterjesztése 42 országra	az amerikai stúdiók vesztesége 6,1 Mrd USD, a becsült összbevételük 42–48 Mrd USD, A kiesett bevétel (ha minden feketepiaci tranzakció meghiúsult vásárlásnak számít) 11–13%

2. táblázat. A fájlcsere piaci hatásairól szóló kutatások összefoglaló táblázata

Székely Levente

A médiafogyasztás (át)alakulása az ezredfordulótól napjainkig

1. Bevezetés

Napjainkban a médiának vitathatatlanul egyre fontosabb szerepe van az életünkben. Egyre több időt töltünk mediatizált környezetben, a legújabb megoldások lehetővé teszik, hogy minden helyen és minden helyzetben egyszerűen és kényelmesen médiát fogyasszunk. Ma már legtöbbek által hozzáférhetőek az olyan eszközök akár hordozható formában, amelyeken egész könyvtárakat, zenei- és filmgyűjteményeket lehet tárolni és bármikor elővenni, olvasni- hallgatni-nézni. A mobileszközök (mobiltelefonok, PDA-k, hordozható MP3, MP4 lejátszók) egyre nagyobb tárolókapacitást tesznek lehetővé, amelyet az internetelérés tesz teljessé, mindennek következtében gyakorlatilag is zsebre vágható a világ. Mindezt alátámasztják a kutatási adatok is, amelyek szerint – elsősorban a fiatalok korcsoportjaiban – az MP3 formátumban rögzített zene már a CD-lejátszókat is kiszorította. A trendek azt mutatják, hogy a mind egyszerűbben hozzáférhető és megosztható formátumok nyernek teret.

A technológiai fejlődés nyújtotta lehetőségeket egyre többen használják ki, amely kétségtelenül erős befolyással bír a médiafogyasztási szokásaikra. Jelen írás arra vállalkozik, hogy a World Internet Project[1] adta lehetőségeket kihasználva képet alkosson a magyarországi médiafogyasztásról, ezen belül kiemelt figyelmet szentelve a zenehallgatásnak.

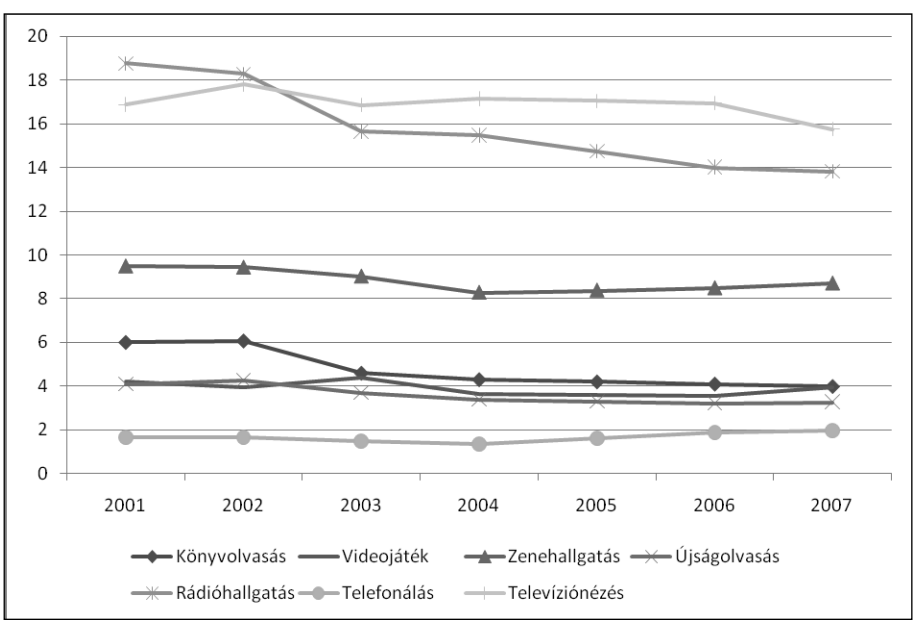
A World Internet Project, nevével ellentétben nem pusztán az internetezőket veszi célba, hanem kiterjed az internetet nem használó személyekre is, ebből adódóan megfigyelhetőek a különbségek a hálózat tagjai és az internetre még nem csatlakozott népesség között. Azaz válaszokat kaphatunk, hogy milyen különbségek vannak a médiafogyasztásban (és azok miként változtak az évek folyamán) az internetezők és az internettől távolmaradók között.

[1] A World Internet Project (WIP) az internet társadalmi hatásainak vizsgálatára szerveződött széles körű nemzetközi kutatási program, amelyet 1999-ben indítottak az Egyesült Államokban. Magyarország 2001 óta vesz részt a WIP projektben, a közreműködő intézmények a Budapesti Műszaki- és Gazdaságtudományi Egyetemen működő Információs Társadalom- és Trendkutató Központ (BME-ITTK) mellett az Információs Társadalom- és Hálózatkutató Központ (ITHAKA), valamint a TÁRKI Társadalomkutatási Zrt.

2. Médiafogyasztás az ezredfordulótól napjainkig

A World Internet Project 2007-es adatai szerint a 14 éven felüliek hetente átlagosan nagyjából 40 órát töltenek „médiafogyasztással", vagyis televíziónézéssel, rádióhallgatással, újság-, könyvolvasással, telefonálással, valamint videojátékozással. A legnagyobb részt a médiafogyasztásból még mindig a televízió tölti ki, azonban érezhetően csökken a szerepe. Csökkenő szerepe ellenére a televíziónézők átlagosan heti két munkanapnyi időt, azaz közel 16 órát töltenek a képernyő előtt. Ennél valamivel kevesebb időt (14 órát) hallgatnak rádiót átlagosan a kérdezettek. Az 1. ábrára pillantva látható, hogy mind a televízió, mind a rádió mellett eltöltött idő heti mennyisége csökkenő tendenciát mutat az évek folyamán.

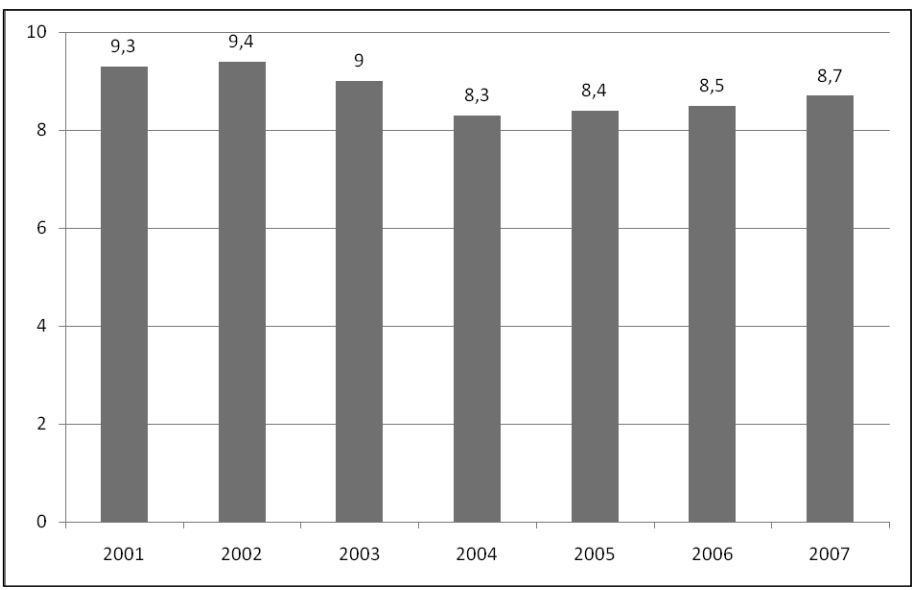
A vizsgált „médiás" tevékenységek közül a zenehallgatás elkülönülve a televízió-rádió alkotta „felsőháztól" a maga heti 8-10 órás mennyiségével rendre a harmadik legtöbb időt foglaló tevékenység. A 2007-es adatok szerint a zenehallgatók táborában az átlagos heti zenehallgatással töltött idő közel kilenc óra. Ennél a mennyiségnél már jóval kevesebb az, amit egy átlagolvasó könyv- vagy újságolvasással tölt. Ez a heti körülbelül négy óra az adatok szerint elegendőnek bizonyul azok számára is, akik videojátékokkal is játszanak. Telefonálásra még ennél is kevesebb időt, átlagosan mindössze heti két órát szánnak a kérdezettek.



1. ábra. Heti átlagos médiafogyasztás a magyar társadalomban 2001 és 2007 között (óra/hét) Forrás: WIP, 2001–2007.

3. A zenehallgatási szokások „változása”

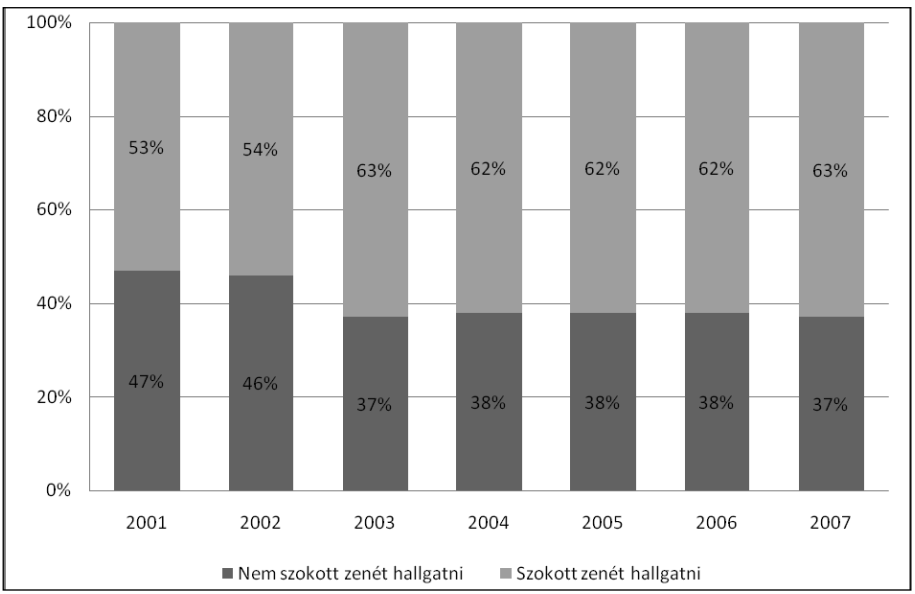
Hétéves intervallumban vizsgálva a magyar zenehallgatók hallgatási szokásait elsőként azt állapíthatjuk meg, hogy szinte alig változott az évek folyamán, folyamatosan nagyjából 8-9 órát tölt átlagosan egy magyar zeneszerető zenehallgatással. A 2. ábrára pillantva egy jelentéktelenebb törést találunk a 2003-as és a 2004-es adatok között, amit talán magyarázhat az, hogy nagyjából ebben az időben koptak ki a hordozható kazettás walkmanek és a CD formátumot egyre inkább felváltotta az MP3. Napjainkra viszont már elterjedtek azok a hordozható eszközök, amelyek segítségével egyszerűen (és egyre olcsóbban) lehet zenét hallgatni, bárhol is vagyunk, bármit is csinálunk közben.



2. ábra. Zenehallgatás mennyiségének változása 2001–2007 között (óra/hét)
Forrás: WIP, 2001–2007.

Nagyfokú állandóságot mutat a vizsgált hét év alatt a zenehallgatók aránya a 14 év feletti magyar társadalomban. Hosszú évek óta (2003-tól) szinte ugyanakkora, 62-63 százalékos zenehallgatói aránnyal találkozunk. A kutatás első éveiben (2001–2002-ben) azonban ennél lényegesen kisebb volt a zenehallgatók aránya, mindössze a kérdezettek valamivel több mint fele állította azt, hogy szokott zenét hallgatni. Ez a nagyjából 10 százalékos különbséget jelent, aminek magyarázata további vizsgálatokat igényelne. Egy biztos, az eltérés aligha lehet mintavételi hiba következménye, ezt nem pusztán a 3-4000 fős mintaelemszám és a szakszerű mintavétel garantálja, hanem az a tény is, hogy a World Internet Project első három évében paneles mintavétel történt, ami azt jelenti, hogy rendre ugyanazokat az embereket keresték meg a kérdezőbizto-

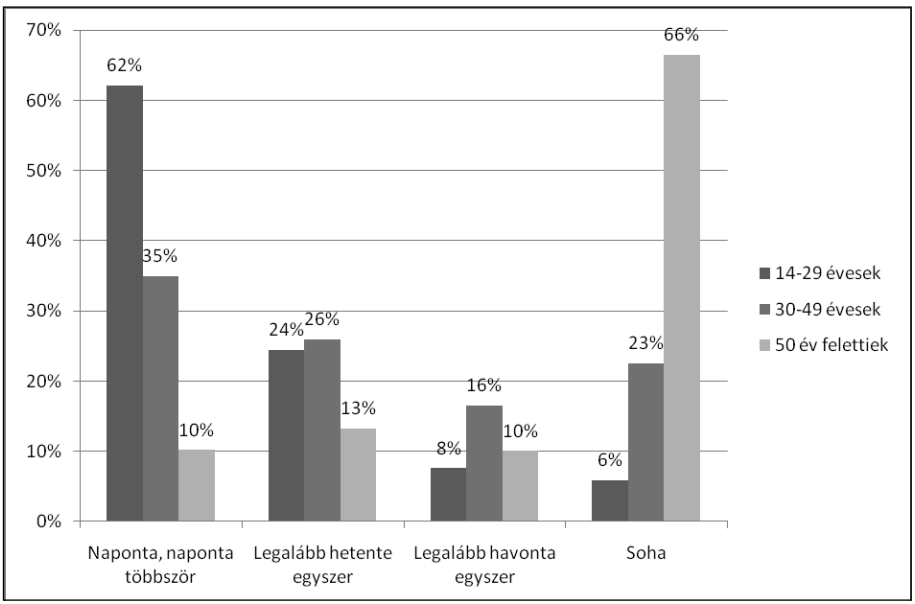
sok. Ez azt jelenti, hogy az emberek jelentős arányban változtattak korábbi szokásaikon és nyitottak a zenehallgatás felé.



3. ábra. Zenekedvelők aránya a magyar társadalomban. Forrás: WIP, 2001–2007.

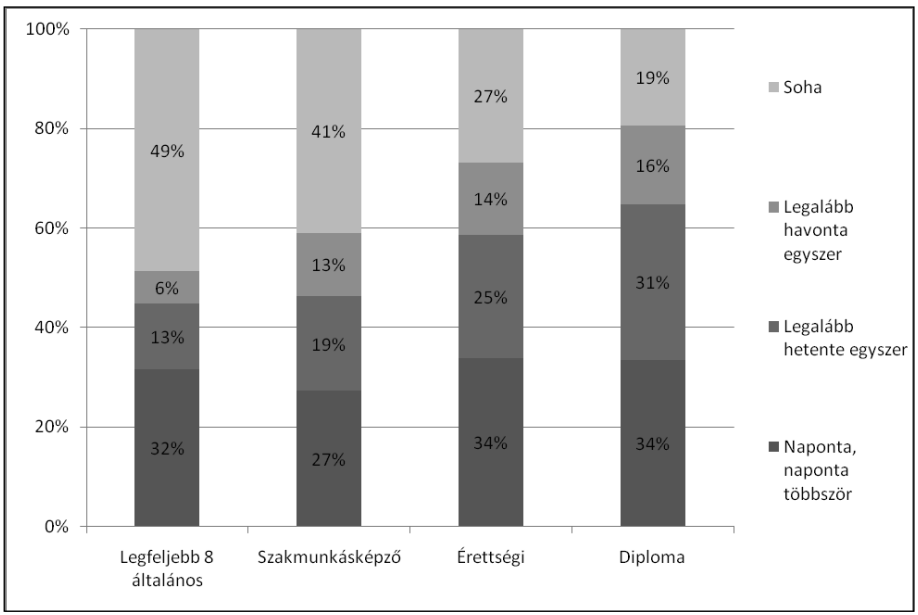
A zenekedvelők egyes társadalmi-gazdasági jellemzők szerint viszonylag jól körülírhatóak, a zenehallgatást leginkább a kérdezettek kora és iskolai végzettsége magyarázza. Általánosságban elmondható, hogy az életkor csökkenésével és a magasabb iskolai végzettséggel növekszik a zenehallgatási kedv a társadalomban. Mindezt jól jellemzi, hogy a szociológiai értelemben használt 14–29 éves ifjúság közel kétharmada (62%) állítása szerint naponta, vagy naponta többször hallgat zenét, míg az 50 feletti korosztály közel kétharmada (66%) soha nem szokott zenét hallgatni. A harmincas-negyvenes korosztályba tartozók többsége a zenehallgatók táborába tartozik, de intenzitásban fel sem veszik a versenyt a fiatalokkal, körükben már majdnem minden negyedik (23%) sohasem kapcsolódik ki a zene segítségével.

Ha nem pusztán a zenehallgatás tényét, hanem a mennyiségét is vizsgáljuk, akkor is azt tapasztaljuk, hogy a legfiatalabb korosztályba tartozók hallgatnak leginkább zenét. A 2007-es adatok alapján a 14–29 évesek hetente átlagosan 11 órát, csaknem kétszer annyi időt töltenek zenehallgatással, mint az 50 felettiek (közel 7 órát).



4. ábra. Zenehallgatás gyakorisága korcsoport szerint (N = 3039) Forrás: WIP, 2007.

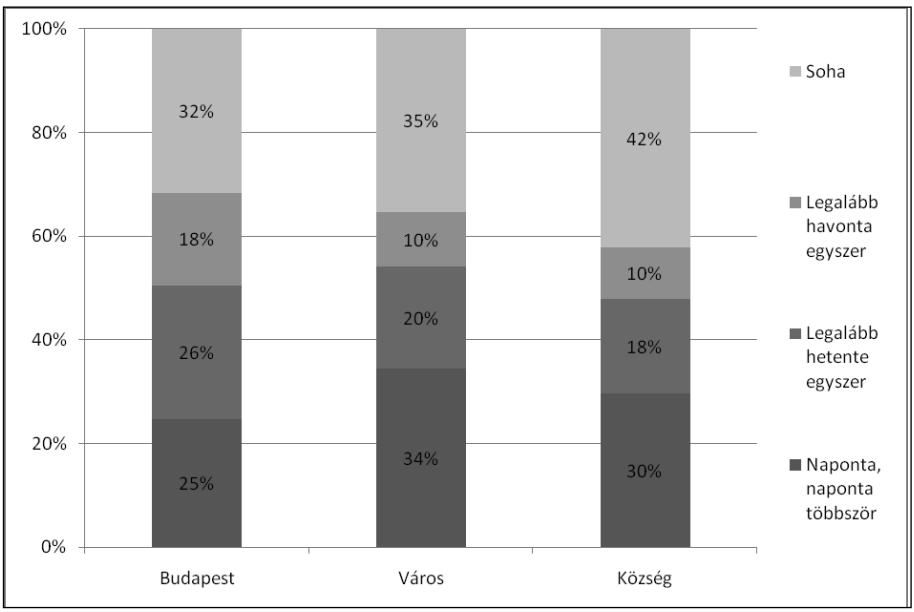
Az iskolai végzettséget tekintve megfigyelhető, hogy nagyjából hasonló (egyharmados) arányban vannak az intenzív – naponta vagy naponta többször – zenét hallgatók a különböző végzettségűek között, egyedül a szakmunkások esetében kisebb ez az arány (27%). A zenét kevésbé hallgatók aránya az iskolai végzettség növekedésével folyamatosan csökken, míg a legfeljebb általános iskolát végzettek közel fele (49%), addig a diplomások csupán ötöde (19%) állította, hogy sohasem szokott zenét hallgatni. Láthatóan a legmagasabb iskolai végzettséggel rendelkezők mutatják a legváltozatosabb képet, míg a legfeljebb általános iskolát végzettek két, szinte egyforma nagyságú csoportra oszthatók. Ez jórészt annak köszönhető, hogy a felmérés 14 év felettiek adatait tartalmazza és viszonylag jelentős számban vannak olyanok a mintában, akik koruknál fogva még nem rendelkeznek iskolai végzettséggel. Ha az egyes korcsoportok szerint vizsgáljuk az iskolai végzettség és a zenehallgatás összefüggéseit, azt tapasztaljuk, hogy a fiatalok (14–29 évesek) esetében a fentebb bemutatott összefüggés értelmét veszíti, hiszen a legfeljebb általános iskolát végzett fiatalok 71 százaléka hallgat zenét, az idősebb korcsoportokban azonban továbbra is szignifikáns az iskolai végzettség.



5. ábra. Zenehallgatás gyakorisága iskolai végzettség szerint (N = 3032)
Forrás: WIP, 2007.

Érdekes megfigyelést tehetünk, ha az iskolai végzettség alapján megvizsgáljuk a hallgatott zene mennyiségét is. A kutatás adataiból kiderül, hogy a magasabb iskolai végzettséggel csökken a hallgatott zene mennyisége; míg a legfeljebb általános iskolát végzettek átlagosan több mint 10 óra zenét hallgatnak hetente, addig a diplomával rendelkezők zenehallgatása nem éri el a heti hét órát sem.

Településtípus szerint vizsgálódva érvényesülni látszik a települési lejtő hatása, amelynek következtében a nagyobb településeken lakók körében elterjedtebb a zenehallgatás, mint a kistelepüléseken. Mint az a 6. ábrán látható is, a községekben lakók több mint négy tizedének (42%) életében nincs jelen a zene, míg a városokban vagy a fővárosban lakók mindössze harmada tartozik ebbe a csoportba. A mennyiséget is vizsgálva összetettebb képet kapunk. Az adatok arról tanúskodnak, hogy a zenehallgató közönség Budapesten átlagosan hét órát, nagyjából két órával kevesebbet hallgat zenét, mint a kisebb településeken, városokban és községekben egyaránt.

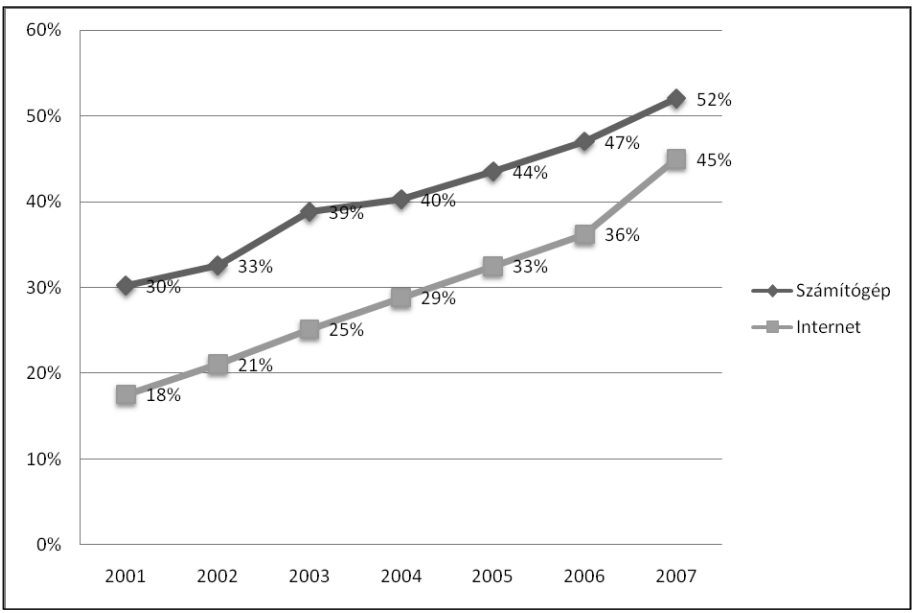


6. ábra. Zenehallgatás gyakorisága településtípus szerint (N = 3040)
Forrás: WIP, 2007.

4. Zene az információs társadalomban

Az utóbbi évtizedek legfontosabb paradigmája az információs társadalom viszonyrendszerének megszilárdulása, amely egyaránt vezetett gazdasági, társadalmi és kulturális átalakuláshoz. A korábbi gyakorlatokat az információs társadalmi átalakulás teljes egészében újraértelmezi, gyökeresen megváltozik a média szerkezete, a médiatartalmak létrehozása, a hozzáférés és azok fogyasztása egyaránt. Az innovatív megoldások újabb és újabb kihívások elé állítják a korábbi struktúrákat, amelyek csak hellyel-közzel képesek megfelelni ezeknek.

A World Internet Project adatai az elmúlt hét évben, ha nem is dinamikus, de folyamatos bővülést jeleztek mind a számítógép-, mind az internethasználat területén. A 2007-es adatfelvétel az internethasználat eddigi viszonylag lassú bővülésében ugrást mutat, az azóta nyilvánosságra került adatok azonban rögtön megtorpanást is érzékeltetnek, mindenesetre kétségtelen, hogy ma már a társadalom több mint fele használ számítógépet, és nagyjából fele internetezik is.

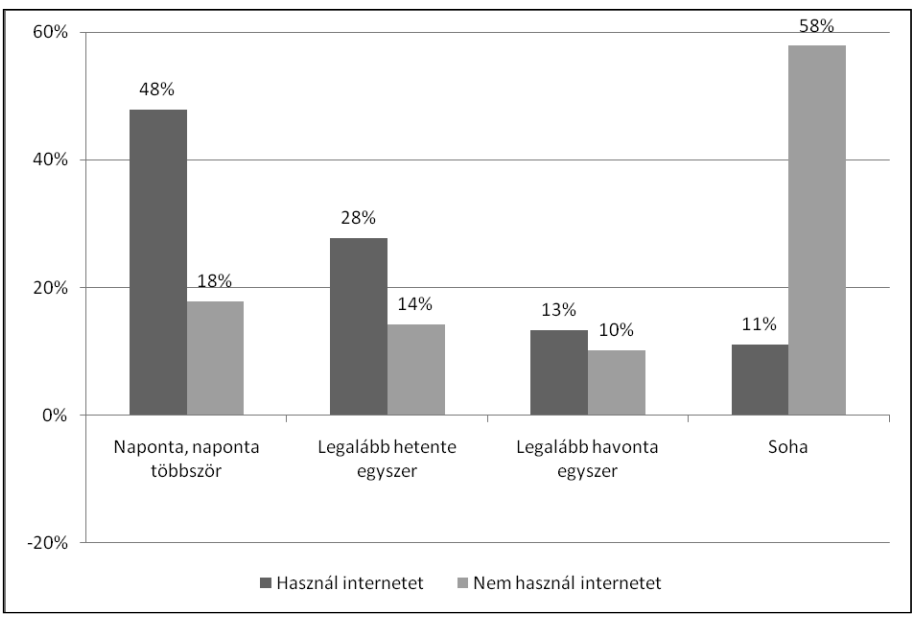


7. ábra. Számítógép- és internethasználók aránya a társadalomban
Forrás: WIP, 2001–2007.

Az internet megjelenése gyökeresen átalakította a médiafogyasztást, megtörve a televízió hegemóniáját. Több hazai kutatás is foglalkozott vele, hogy a fontossági rangsorban egyes fogyasztási szegmensekben az internet már megelőzte a televíziót. A zenehallgatás tekintetében is kiemelt szerepe van az internetnek, amely olyan páratlan megoldásoknak nyújt terepet, mint a zenei alapokon nyugvó szubkultúrák online közösségszervezése, a fájlcserélő hálózatok vagy az online zeneértékesítés.

Médiafogyasztás tekintetében tehát napjainkban az egyik legfontosabb megosztó tényező az internethasználat. Habár az internetezők és a nem internetezők alig különböznek egymástól aszerint, hogy összesen mennyi időt töltenek *hagyományos* médiafogyasztással (kb. 40 órát hetente), ugyanakkor az internetezők a hagyományos megoldások mellett hetente átlagosan 11 órát internetezneknek is, ebből adódóan a két csoport médiafogyasztási struktúrája eléggé különbözik egymástól. Az internet és a hagyományos médiumok használatát vizsgálva évek óta érvényesnek látszik az a megállapítás, hogy az internethasználók médiafogyasztása leglátványosabban a televízió és a rádió előtt/mellett töltött idő tekintetében különbözik az internetet nem használókétól. A World Internet Project eredményei szerint az internetet nem használók heti öt órával többet néznek televíziót, két órával többet hallgatnak rádiót, és mintegy fél órával többet olvasnak újságot, mint az internezők. Az internethasználók ezzel szemben több időt szánnak zenehallgatásra, illetve telefonálásra.

Az internethasználat ténye tehát a zenei tartalmak fogyasztásának gyakoriságát és mennyiségét is jól magyarázza. Megfigyelhető, hogy az internethasználók átlagosan két órával több, azaz közel 10 óra zenét hallgatnak hetente, szemben a nem használókkal, akik csupán hét-nyolc órányi zenét hallgatnak. Az is megfigyelhető, hogy csak minden tizedik (11%) internetező marad teljesen távol a zenétől, szemben az internetet nem használók közel hat tizedével (58%).

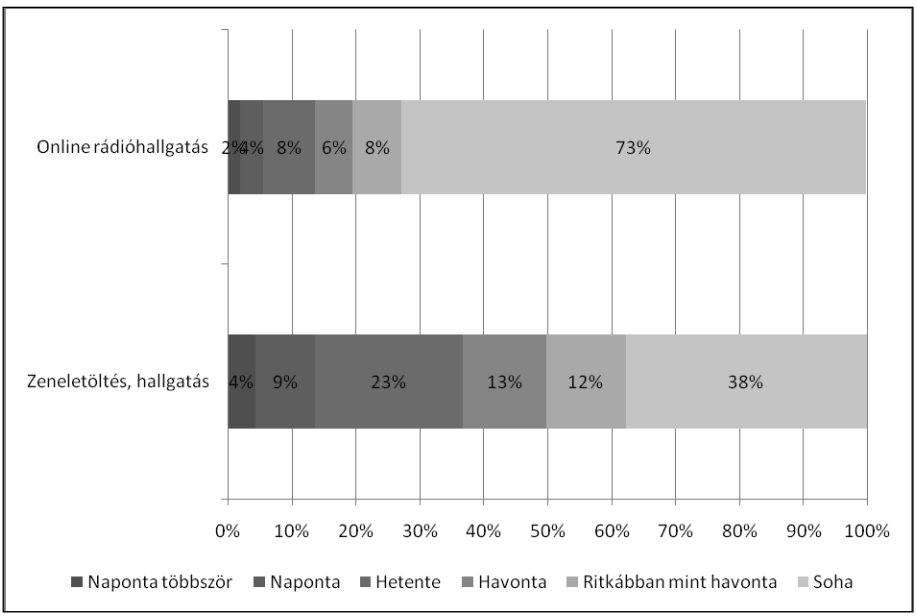


8. ábra. Zenehallgatás internethasználat szerint (N = 3042) Forrás: WIP, 2007.

Az internethasználók és nem használók csoportja szociodemográfiai jellemzők szerint könnyedén behatárolható, így elképzelhető, hogy azok a csoportok, amelyek többet interneteznek, egyben gyakrabban is hallgatnak zenét. Az adatok alapján mindez igazoltnak tekinthető, azonban úgy tűnik, hogy az internet azonos szociodemográfiai jellemzők mellett is magyarázza a zenehallgatásra fordított időt, azaz az internethasználatnak önálló hatása is van. Megfigyelhető, hogy azonos korcsoportokban és azonos iskolai végzettséggel rendelkezők között az internetezők rendre 1-3 órával több zenét hallgatnak hetente, mint az internettől távolmaradók.

Nyilvánvaló, hogy átlagosan heti 11 óra internetezés jó lehetőséget teremt a zenehallgatásra, amit az internetezők nagy része ki is használ. Mindezt igazolják az online rádió- és zenehallgatásra és letöltésre vonatkozó adatok is. A World Internet Project 2007-es adatai szerint a világhálót használók hat tizede (62%) szokott zenét letölteni és/vagy hallgatni az internet segítségével, további negyedük (27%) az online rádiózásnak is hódol. A 9. ábra tanúsága sze-

rint egyik tevékenységet sem végzik túl gyakran a kérdezettek; a masszív online rádiózó népesség – azaz azok, akik legalább naponta hallgatnak online rádiót – mindössze a világhálót használók hat százalékát teszik ki, valamivel többen vannak (13%) azok, akik letöltenek és/vagy hallgatnak online forrásból származó zenét.



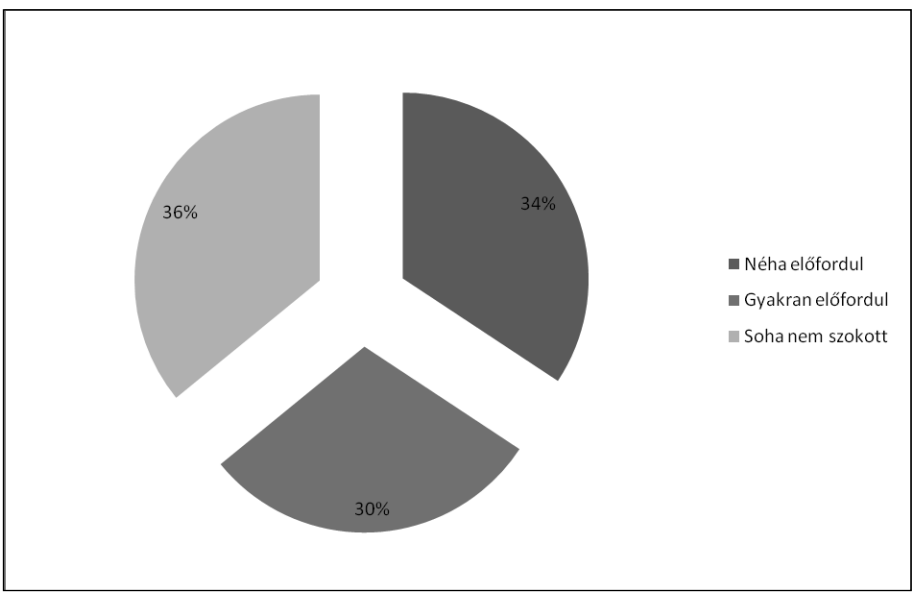
9. ábra. Online rádiózás, zeneletöltés és hallgatás (N = 1330) Forrás: WIP, 2007.

5. Multitasking és a zene

A gazdasági és társadalmi fejlődésnek köszönhetően a fejlett országokban növekszik a szabadidő, amit leginkább a média tölt ki, újabb és újabb eszközökkel és tartalmakkal láncolva magához a figyelmünket. Szabadidőnk mind nagyobb részét töltjük mediatizált környezetben és a médiatartalmak növekedésével együtt változik a fogyasztás intenzitása is, ami könnyedén vezethet a párhuzamosság kialakulásához.

A multitasking – azaz az adott idő alatt több párhuzamos tevékenység folytatásának – jelenségével az utóbbi években kezdtek foglalkozni intenzívebben a kutatók. A korábbi lineáris tér-, idő-, és az ehhez kapcsolódó tevékenységstruktúra a gyakorlatban megkérdőjeleződni látszódik, aminek hajtóerejét kétségtelenül elsősorban a számítógép és az internet jelentik. Az időmérleg-vizsgálatok szerint a multitaskingnak köszönhetően mintegy hét (aktív) órát adunk hozzá minden napunkhoz (Kenyon 2005).

Habár a pszichológusok már régóta foglalkoznak a multitasking kognitív rendszerre tett hatásaival, a párhuzamos, többcsatornás médiafogyasztás és az infokommunikációs eszközökhöz kötődő digitális kommunikáció „tevékenységeinek összecsúszása" csak az utóbbi néhány évben kezdte el érdekelni a kutatókat (Urbán és Székely 2007). A World Internet Project empirikus adatai azt mutatják, hogy az internetezők többségét intenzívebb hatások érik, annak köszönhetően, hogy közel kétharmaduk (64%) több-kevesebb gyakorisággal az internetezés mellett mással is foglalatoskodik, például zenét is hallgat, vagy televíziót is néz. (Ne felejtsük el, hogy internetezők és távolmaradók összességében hasonló mennyiségű hagyományos médiát fogyasztanak.)



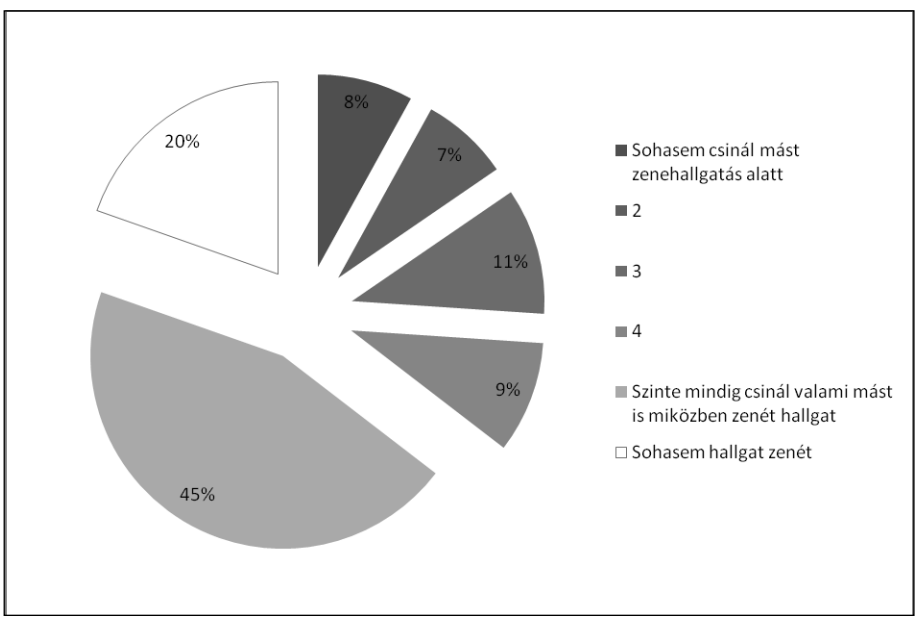
10. ábra. Internethasználat közben szokott-e más tevékenységet is folytatni (N = 1338) Forrás: WIP, 2007.

Ennél részletesebb hazai empirikus eredményekért az NRC Piackutató, valamint az Információs Társadalom- és Trendkutató Központ (ITTK) 2008-as közös kutatásához kell fordulnunk, amely a multitasking szerepét kísérelte meg körüljárni az internetezők körében. A kutatás módszere online kérdőíves adatfelvétel volt, amelynek során 1000, tizenöt évesnél idősebb internetezőt kérdeztek meg, akik főbb szociodemográfiai jellemzőik alapján jól reprezentálják a 15 évesnél idősebb magyarországi internetezők csoportját.

A kutatás a többcsatornás, párhuzamos médiafogyasztással és az infokommunikációs eszközökhöz kötődő parallel digitális kommunikációval foglalkozott. A kutatás a multitasking tevékenység jellemzőit kívánta feltárni, megkeresve azokat a tevékenységeket, amelyek a lehető legkönnyebben végez-

hetők egymással párhuzamosan, és azokat, amelyek nem alkalmasak a párhuzamos befogadásra.

Nem meglepően a zenehallgatás az egyik olyan tevékenység, amelyet leginkább lehet háttérben végezni. A kutatás eredményei szerint a magyar internetezők közel fele (45%) szinte minden esetben végez valamilyen más tevékenységet is, amikor zenét hallgat, és mindössze nyolc százalék állítja, hogy amikor zenét hallgat, kizárólag a zenére koncentrál. Az ötfokú skála középső értékeire adott válaszokat is figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a világhálót használók – akiknek többsége (80%) szokott zenét hallgatni – leginkább valamilyen más tevékenységgel megosztva teszik ezt. Mivel a zenehallgatás inkább passzív tevékenység, ezért nem a valóságtól elrugaszkodott gondolat azt állítani, hogy az internetezők zenehallgatása gyakran kapcsolódik össze valamilyen aktív tevékenységgel.

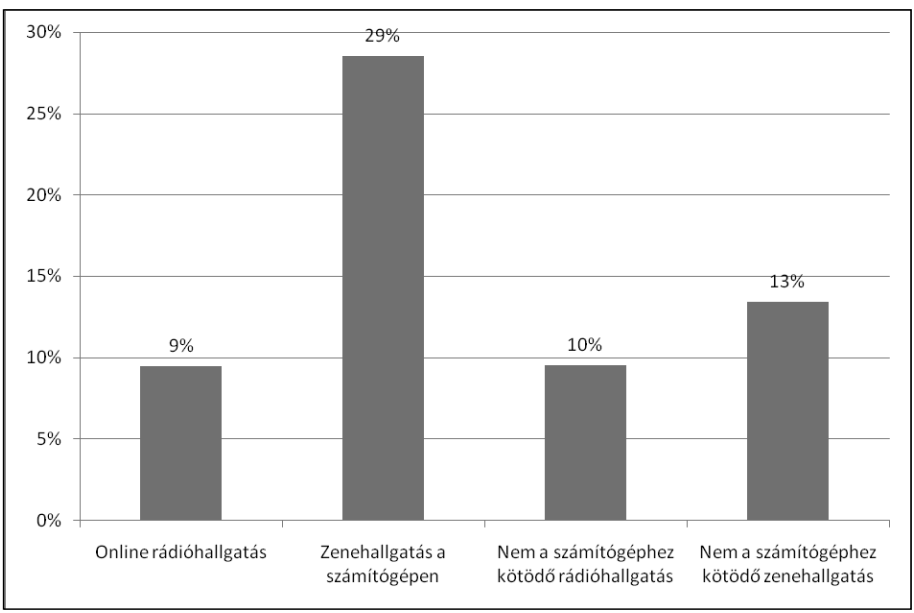


11. ábra. Zenehallgatás közben szokott-e más tevékenységeket is végezni? (N = 973) Forrás: NRC–ITTK, 2008.

Aktív tevékenység lehet például egy online kérdőív kitöltése is, amelynek során gondolkozni kell a válaszokon, netán meg is fogalmazni azokat (nyílt kérdések esetén), olvasni a kérdéseket és kattintani a kívánt válaszokra. Az NRC Piackutató és az ITTK közös kutatásában a kérdőív lezárásaként, kvázi objektív adatok igényével megkérdeztük a kérdőívet kitöltőket, hogy milyen más tevékenységeket végeztek a kérdőív kitöltése közben. Most csupán a zenéhez kapcsolódó tevékenységekre koncentrálva a 12. ábrán jól látható, hogy majd minden harmadik internetező hallgatott zenét a számítógépén. Alapo-

sabban megvizsgálva a kérdést azt tapasztaltuk, hogy az internetezők ötöde (21%) kizárólag a számítógépén hallgatott zenét, a maradék hét-nyolc százalék megosztva valamilyen másik eszköz által, továbbá hat százalék nem a számítógépét, hanem más zeneforrást választott.

A zene forrása nagy valószínűséggel a legtöbb esetben a számítógépen tárolt gyűjteményekből származik, ugyanis alig minden tizedik (9%) internetező állította, hogy a kérdőív kitöltése közben online rádiót hallgatott, ennél valamivel többen (13%) hivatkoztak ugyanakkor valamilyen más eszközhöz köthető rádió- illetve zenehallgatásra



12. ábra. Miközben a kérdőívet töltötte ki milyen egyéb tevékenységeket végzett? (N = 973) Forrás: NRC–ITTK, 2008.

Azon túl, hogy a multitaskingnak akár koncentrációcsökkentő hatása is lehet, és komoly kérdéseket vet fel a kutatók számára az online kérdőíves módszerekkel kapcsolatban, jelzi azt is, hogy az új technológiák használatának köszönhetően nagymértékben átalakulnak a fogyasztói szokások. Korábbi kutatások alapján (Pintér és Székely 2006) megállapítható, hogy leginkább az internetezők és a fiatalok körében hangsúlyosak ezek az újdonságok. Nem véletlen, hogy a kutatók napjainkban elsősorban a gyermekek és fiatalok felhasználói szokását vizsgálják, hiszen ez mutatja leginkább a fogyasztói szokások változásának valószínűsíthető irányát. Ráadásul a fogyasztás mennyiségi adatai kevéssé képesek kimutatni az e mögött rejtőző zenehallgatási és megosztási kultúrát, amelynek köszönhetően a zene szerepe is megváltozik, hiszen ma már a jó zene könnyen, gyorsan, ingyen is beszerezhető – részben illegálisan. És

végezetül az adatokból láttuk, hogy ugyan mennyiségében nem hallgatunk több zenét, mint akár hét évvel korábban, de az kétségtelen tény, hogy a választék lényegesen nagyobb, ami talán azt is jelentheti, hogy kevésbé figyelünk a zenére, mint annak idején, amikor a néhány bakelit lemezből álló gyűjtemény volt tekinthető általánosnak.

Hivatkozások

Galácz A. szerk. (2006) *A digitális jövő térképe: Gyorsjelentés a World Internet Project 2006. évi magyarországi kutatásának eredményeiről*. Budapest: ITHAKA.

Galácz A. szerk. (2007) *A digitális jövő térképe: Gyorsjelentés a World Internet Project 2007. évi magyarországi kutatásának eredményeiről*. Budapest: ITHAKA.

Kenyon, S. (2005) *Introducing multitasking to the study of travel and ICT: Its extent and potential importance*. Elérhető: http://www.essex.ac.uk/chimera/content/seminars/Kenyon-May-2005.pdf (Hozzáférés 2008. október 15.)

Pintér R. és Székely L. (2006) Bezzeg a mai fiatalok: A tizenéves korosztály médiafogyasztása a többségi társadalom tükrében. In Dessewffy T., Fábián Z. és Z. Karvalics L., szerk. *Internet.hu: A magyar társadalom digitális gyorsfényképe 3*. Budapest: TÁRKI, 135–158.

Rab Á. és Székely L. (2007) Változó ifjúság az információs társadalomban. In Nagy Á., szerk. *Ifjúságsegítés: Probléma vagy lehetőség az ifjúság*. Budapest és Szeged: Belvedere, Palócvilág és Új Mandátum, 224–244.

Székely L. (2006) Másvilág: Fiatalok az információs társadalomban. *Új Ifjúsági Szemle*, 4(3): 35–45.

Székely L. (2007) A jövő médiafogyasztói. *Új Ifjúsági Szemle*, 5(1): 82–92.

Urbán Á. és Székely L. (2007) Kutatói kihívások a kommunikáció- és médiakutatásban. *Infinit hírlevél*, 2007. 01. 26. Elérhető: *http://archive.infinit.hu/2007/0126/indextudtech1.html* (Hozzáférés 2008. október 15.)

Szabad licencek és szabad zenei közösségek

A szerzői jogok, a nyílt forráskód, a remix és a szabad zenei közösségek kapcsolatáról, valamint a digitális kor jogi kereteiről és lehetőségeiről Bodó Balázzsal és Szervác Attilával, a Creative Commons Magyarország Egyesület elnökével és elnökségi tagjával Kacsuk Zoltán beszélgetett.

Mi a Creative Commons?

A Creative Commons egy a szerző által a mű mellé adott jognyilatkozat (licenc), melyben a szerző meghatározhatja, hogy mások (a mű felhasználói) mit tehetnek szabadon a művel, és milyen felhasználások esetében kell a szerzőhöz fordulni engedélyért.

A Creative Commons licenc alkalmazásával például könnyedén és különösebb jogi jártasság nélkül is engedélyezheted az alkotásod többszörözését, átdolgozását vagy feldolgozását, meghatározhatod, hogy hogyan terjeszthetik alkotásodat és/vagy hogyan kereshetnek pénzt belőle.

A Creative Commons tehát egy jogilag kötelező érvényű szerződés a mű alkotója és a felhasználók között. A licencek szövegét jogászok írták és jogászok fordították le 32 ország 32 különböző nyelvi, jogi környezetére.

Milyen Creative Commons licencek vannak?

A licenc egy a szerző által közzétett egyoldalú jognyilatkozat arról, hogy mások mit tehetnek a művel. Ezért azt a licencet válaszd, ami a legközelebb van ahhoz, amit a mű felhasználóitól elvársz. […]

Alapvetően kétféle engedélyt – tilalmat adhatsz a felhasználóidnak. Engedélyezheted vagy megtilthatod a nem kereskedelmi célú felhasználást. A szerzői jog Magyarországon a szerző engedélyéhez köti a mű felhasználásának engedélyezését, függetlenül attól, hogy az haszonszerzés célját szolgálja-e. A nem kereskedelmi célú felhasználás engedélyezésével lehetőséget adsz a felhasználóknak arra, hogy ha maguk nem keresnek pénzt a műből, szabadon használhassák azt. De azt is megteheted, hogy mindenki számára megengeded, hogy pénzt keressen (ha tud) az általad létrehozott alkotásból.

Engedélyezheted vagy megtilthatod származékos művek létrehozását. Ahhoz, hogy valaki egy zeneszámból remixet csináljon, és azt egy közösségi rádióban lejátszhassa, szintén a szerző engedélye kell. A származékos művek engedélyezésével te magad lehetsz az, aki a különböző remixek, feldolgozások, fordítások létrejötte elől elháríthatod az akadályt. Sőt tovább is mehetsz: azt is előírhatod, hogy az ily módon létrejött művek is hasonló engedély alá essenek, ez a Share-Alike opció.

A rugalmasság azonban nem jelenti azt, hogy a Creative Commons ne a szerzői jog keretei között mozogna. A Creative Commonsszal nem hozhatsz létre olyan helyzetet, ami a szerzői joggal ellentétes, így nem tehetsz közzé CC licenc alatt olyan műveket, melyek részben vagy egészben szerzői joggal védett műveket tartalmaznak, és arra sincs lehetőség, hogy Creative Commons licenc alatt a szerzői jog által nem védett alkotásokat (mint a tényeket vagy ötleteket) védj le.

Mi van, ha meggondolom magam?

A Creative Commons licencek nem visszavonhatók. Ez azt jelenti, hogy ha egyszer közzétettél valamit CC alatt, és mások azt elkezdték használni, akkor ha meggondolod magad, sem akadályozhatod meg a többieket abban, hogy használják a művedet. Te persze nyugodtan abbahagyhatod a műved saját kezű terjesztését, de ez nem lesz hatással a többiek által terjesztett, feldolgozott példányokra. A licenc kiválasztásánál ezért érdemes alaposan végiggondolni azt is, hogy milyen következményei lesznek rád nézve annak, ha meggondolod magad.

(Részlet a Creative Commons Hungary honlapján közölt tájékoztatóból[1])

„Használjátok, ahogy akarjátok – üdvözlettel: Béla"

Creative Commons, joghatóságok, jogkezelők, szerzői jogok

Kacsuk Zoltán: Miért van szükség a Creative Commonsra (CC)? Miért nem elég az, ha az alkotók azt mondják, a hagyományos szerzői jog teljesen megfelel a számukra, de ezen felül engedélyezik például a mű szabad remixelését?

Szervác Attila: Ez egyfajta segítség. Bárki alkothat egy egyedi licencet, amit csatol az adott műhöz és amiben biztosítja ezeket a szabadságjogokat, de egy átlagos szerző valószínűleg nem fog ennek külön utánanézni, sem jogilag lekódolni egy ilyen felhatalmazást. Ezért segít egy ilyen előre elkészített modell, de elméletileg persze nincs rá feltétlenül szükség.

K.Z.: Tehát ez egy „receptkönyv", amely segít abban, hogy találjak egy, az elképzeléseimhez jól közelítő szerzői jogi nyilatkozatot?

Sz.A.: Mondhatjuk, és mint ilyen, nem is az első. Az első ilyen szabad licencek a szabad szoftveres licencek voltak, mint például a TeX rendszer, és már a hetvenes években létezett az MIT licence is. Aztán amikor elindult a szabad szoftver mozgalom és a nemzetközi Szabad Szoftver Alapítvány (Free Software Foundation), akkor ők létrehozták a GNU projekt keretében a GNU licenceket, például a GNU GPL-t (GNU General Public License), ami a legismertebb, de csináltak dokumentációs licencet is. Ezek voltak az alapmodellek,

[1] Elérhető: *http://creativecommons.hu/?page_id=2* (Hozzáférés 2010. szeptember 15.)

amelyek által ezt a fajta jogi segítséget megpróbálták biztosítani az alkotók számára. Ebből nőtt ki általánosabban a copyleft fogalma, aminek szerintem a legkorrektebb értelmezése az, hogy a copyrighttal szemben – amikor a szerző jogi korlátokat állít a felhasználás bizonyos formái elé – a copyleft a bizonyos engedélyek kimondott biztosítására helyezi a hangsúlyt. Ez a copyleft-fogalom fogja össze az említett törekvéseket, és ennek egyfajta megvalósulása a CC is, egyéb szabad szoftver- vagy más szabad licencek mellett. Mind között azonban a CC lett a legelterjedtebb, mivel rendkívül rugalmas. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a CC a zászlóshajója jelenleg a GPL mellett a szabad licenceknek.

Bodó Balázs: Két olyan dolgot tud egy CC licenc, amit nem tud feltétlenül egy az oldal aljára beszúrt „használjátok ahogy akarjátok – üdvözlettel: Béla" típusú eljárás. Az egyik a jogbiztonság és a hitelesség. Ahogy kialakultak az online tartalomterjesztésnek az infrastruktúrái, amelyek megbízhatóan képesek összekapcsolni az alkotókat a közönségeikkel, ugyanúgy megjelenik az igény egy jogi infrastruktúrára, amely megbízhatóan és autentikusan képes kommunikálni a felhasználók számára a szerzők akaratát. Béla a CC segítségével egy szerzői jogban jártas jogászok által írt, a helyi, adott jogi környezettel kompatibilis módon megszövegezett jogi nyilatkozattal képes nyomatékot adni saját akaratának, ami teljesen egyértelműen közli jogi nyelven is a felhasználókkal, hogy mit szabad és mit nem.

A másik fontos tulajdonsága a CC-nek, hogy ez a jogi megoldás határokon átívelően is működik, mivel ugyanazt jelenti Japánban, Indonéziában, az Egyesült Államokban és Oroszországban is. Aki CC licenc alatt közzétett művet használ, biztos lehet benne, hogy az ő saját országának jogrendjében is jogilag korrekt módon vált felhasználhatóvá az adott mű, és nem kell azzal a bizonytalansággal megküzdenie, hogy mit jelent az vajon angolul, hogy „használjátok ahogy akarjátok – üdvözlettel: Béla", és hogy ez vajon az amerikai jogrendben vagy az új-zélandiban vagy az oroszban is azt jelenti-e, amire ő valójában használni akarná. Le van írva a saját nyelvén és a saját jogászai által ellenőrzött módon, hogy mi az, amit lehet, és amit nem lehet csinálni a művel. Azt gondolom, fontos, hogy nemcsak a disztribúció szintjén, de jogi szinten is jól működő infrastruktúra van a háttérben.

Sz.A.: Ez tényleg fontos dolog, de hogy mennyire működik jól a jogi infrastruktúra a gyakorlatban, sok esetben még kérdéses.

B.B.: Valóban. Sok ponton vannak még megoldatlan, pontosabban szólva, a gyakorlatban még alig tesztelt konfliktusok. Az egyik legfontosabb ilyen kérdés a szerző CC-licencekben kinyilvánított akarata és a szerzői jogi törvény által kötelezően előírt közös jogkezelés közötti konfliktus. Ennek lényege az, hogy hiába mond le az alkotó egy alkotása kapcsán arról, hogy bizonyos, vagy

akár minden felhasználása után pénzt szedjen, ezt a nevében eljáró közös jogkezelő mégis megteszi.

Sz.A.: Vegyük a következő esetet. Írok egy zeneművet, és a kottáját beteszem valamelyik zenei könyvtár gyűjteményébe, majd kiadok egy nyilatkozatot, hogy ezt a művet valaki más adott célra ingyen felhasználhatja. A művet később kikölcsönzi valaki, és a kölcsönzés után a közös jogkezelő a jelenlegi szerzői jogi környezetnek megfelelően közkönyvtári kölcsönzési jogdíj címén beszed egy összeget a könyvtártól. Ez – EU-nyomásra – a legutóbbi módosítással bekerült a magyar szerzői jogi törvénybe, így a szerzőnek már a könyvtári kölcsönzések után is járnak jogdíjak. Ezt jelenleg a könyvtáraktól átvállalta az állam, ami annyit jelent csak, hogy a könyvtári kölcsönzők helyett a teljes adófizetői közösségnek kell most a szóban forgó díjat fizetni.

B.B.: A könyvtári kölcsönzések után fizetendő jogdíj abszurditását Gyenge Anikóval alaposabban körbejártuk (Bodó–Gyenge 2006), de a probléma minden közös jogkezelésben gyakorolt jog esetében fennáll. A közös jogkezelés esetében egy felhasználásra – mondjuk rádiós lejátszásra vagy koncerten való előadásra – a szerző nem közvetlenül ad engedélyt, mivel ez gyakorlatilag nem is lenne megoldható. Ehelyett a szerzők alakítottak egy egyesületet, amely a nevükben eljárva ad engedélyt bizonyos felhasználásokra. Magyarán egy rádiónak nem kell minden egyes hangfelvétel összes szerzőjét egyenként megkeresni, hanem elég, ha a közös jogkezelőnek fizet egy átalánydíjat, leadja a játszott zenék listáját, és a közös jogkezelő végzi el a pénz szétosztását. Itt az a probléma, hogy nem, vagy csak nagyon nehezen mondhatsz le olyan jogaidról, amelyeket a törvény a közös jogkezelés körébe utal: az egyik ilyen jogod, hogy te pénzt kapj a könyvtári kölcsönzések vagy az üres hordozók vásárlása után, és ezekről a jogokról csak nagyon körülményesen tudsz lemondani, ha egyáltalán. Nem azért nehéz róluk lemondani, mert a CC-licenc nincs jól megszövegezve. Azért nehéz róluk lemondani, mert a CC-licenc használatával egy időben a közös jogkezelőknél is el kell érned, hogy a CC használatát tudomásul vegyék. És ez az, amelyben egyelőre nem állunk túl jól: a magyar közös jogkezelők ma még olyan felhasználásokért, olyan művek után is beszedik a jogdíjat, amelyeket a szerző CC-licenc segítségével ingyenessé tett.

K.Z.: A szerzői jogi törvény van rosszul megfogalmazva?

B.B.: A szerzői jogi törvénybe be van építve a közös jogkezelésnek az intézménye, amiből legfeljebb trükkösen és akkor is csak korlátozottan lehet kilépni. Például nem tudod azt megakadályozni, hogy a szerző nevében a közös jogkezelő – mint például az Artisjus – ne szedje be az üres hordozó díját. Azt tudod megakadályozni, hogy neked visszaosszon abból. De attól még a te nevedben beszedi, és ez nem a CC-licencnek a hibája, hanem ez egy adott szerzőjogi konstrukció, amelynek az a célja, hogy a tranzakciós költségeket mini-

malizálva valamelyes piaci optimumot érjen el ennek a kérdésnek a kapcsán. Ez egyébként szerintem teljesen rendben is van. A CC-licencbe ez be van építve, ott expressis verbis ki van mondva, hogy a jogokról nem lehet lemondani ott, ahol ezt a lemondást a törvény nem teszi lehetővé. Ezekben az esetekben sajnos fennáll a lehetősége annak, hogy valaki a szerző nevében pénzt fog beszedni olyan dologért is, amiről az kinyilvánította, hogy nem kíván érte pénzt kérni. Ez például az Egyesült Államokban is ugyanígy működik. Ott ugyanezek a közös jogkezelők szintén nevesítve vannak: tehát ahogy az Artisjus nevesítve van a magyar CC-licencben, úgy az amerikai CC-licencben a mechanikai jogdíjat beszedő Harry Fox Agency szerepel. Mindketten beszedik a jogdíjat, akkor is, ha a CC-licencet használó szerző erről amúgy lemondott. Egyébként a GPL licenc sem engedi, hogy kilépj a közös jogkezelő alól, de a GPL-t szoftveresek használják, és a szoftveresek esetében nincsen közös jogkezelő, így a kérdés megoldódik.

SZ.A.: Világos, de amit én állítok elő, az is egy szoftver.

B.B.: A kotta?

SZ.A.: Hogyne. Számítógéppel állítom elő, tehát szoftver. Nem csak az alkalmazás szoftver, a clipart vagy bármi, az mind szoftver: az általam előállított pdf-fájl vagy a forráskód, amiből az készül, ugyancsak szoftver. Tehát azért csinálok kettős licencet, mert a GPL-ről én is tudom, hogy azt nagyon erősen meg lehet védeni a világ bármely pontján.

K.Z.: És akkor ez maga után vonná azt is, hogy azoknak a szerzőknek, akik a műveiket GPL alatt teszik közzé, a művei a könyvtárban szoftverként lehetnének nyilvántartva, és a szoftvereknél lehetne kikölcsönözni őket? Ebben az esetben teljesen egyértelmű lenne, hogy nem zeneművekről van szó, mégis bárki lejátszhatná azokat.

B.B.: Emlékszem még jó pár évvel ezelőttről egy olyan média- vagy szoftverhackre, ami arról szólt, hogy szoftveresként hogyan keressünk pofátlanul sok pénzt zenei közös jogkezelésből. Az volt a trükk, hogy volt egy nagyon egyszerű kis programocska, amely a szoftver vagy bármilyen adatállomány elé odarakta a .wav formátumnak a fejlécét és a megfelelő kiterjesztést a fájl végére, és ettől bármilyen állomány zeneként lejátszhatóvá vált. Mint ilyent, ha bejelentette a szerzője a közös jogkezelőnek és kiadta CD-n, majd elkezdték azt játszani a rádiók, esetleg elkezdték letölteni, akkor ketyegni kezdett az a számláló, amely alapján a különböző jogdíjakból visszaosztásra jogosulttá vált az adott szerző.

SZ.A.: Ha egy szabványos operációs rendszeren le szeretnék játszani egy tetszőleges állományt, akkor beírom a /dev/ audio fájlba és onnantól kezdve azt

egy hangfájlként fogja lejátszani a számítógép, tehát zene. Nem kell hozzá semmilyen különleges fájlformátummá átalakítani, bármelyik állományt lejátszhatom, mint hangfájlt.

B.B.: Igen, ez innentől elmossa a határt, hogy mi a zene és mi a szoftver.

SZ.A.: De számos olyan eset van, ahol ez nem okoz gondot, például egy számítógépes játéknak a zenéje harminc évvel ezelőtt is kizárólag fájlformátumban volt elérhető, tehát mindig is szoftver volt. Soha senki nem is akarta bejelenteni mint önálló zeneművet, hanem csak mint szoftverterméket.

B.B.: Azért csak emlékezzünk arra, hogy milyen kényelmetlen helyzetbe került Timbaland akkor, amikor kiderült, hogy ellopta egy finn demoscene tag Amiga chipre írt zenéjét. Az igazi különbség szerintem nem abban van, hogy zene vagy szoftver, hanem hogy mi a szerzői akarat, és mik a szerző rendelkezésére álló jogi eszközök.

K.Z.: És mik a CC-nek az ismert korlátai, azon túl, hogy nem jól védhető?

B.B.: A CC valójában jól védhető, csak eddig még nem volt példa rá Magyarországon, hogy bíróság elé kerüljön CC-vel kapcsolatos ügy. Eleddig nem volt olyan jogi konfliktus, ahol igazságot kellett volna szolgáltatni CC-művet felhasználó alkotó és közös jogkezelő között, vagy egy CC-művet felhasználó alkotó és az azt a CC-művet eredetileg közzétevő alkotó között. Általában kevés ilyen típusú per van a világon. Ismerünk egy spanyol esetet, amely során egy kávéház került el sikeresen közös jogkezelést azáltal, hogy be tudta bizonyítani, ott kizárólag olyan zenéket játszanak, amelyeknek a hasznáról lemondtak az alkotók.

SZ.A.: Ezt Magyarországon is meg lehetne tenni egyébként. Egy nyilvános beszélgetésen Tóth Péter Benjámin, az Artisjus jogi igazgatója elmondta, hogy végül is, ha csak CC-s zenét játszana például egy kocsma – bár szerinte ez nem életszerű, tehát aligha fordulhat elő –, akkor valóban nem kellene jogdíjat fizetnie a lejátszott zene után. A CC-s zene alatt itt természetesen olyan licenc alatt közzétett zenére kell gondolni, amely megengedi a kereskedelmi célú felhasználást is, mert a non-commercial licenccel közzétett zenék kávéházban például nem használhatók. De közösségi rádióban vagy privát weblapon már igen.

B.B.: Volt egy belga eset is: egy bulvárlap használt fel egy kereskedelmi felhasználást tiltó licenc alatt közzétett fényképet. A perben vétkesnek találták a lapot, mivel kereskedelmi célra használta fel a fényképet. Ugyanakkor azt gondolom, hogy sajnos nem a jogi esetek a legjobb indikátorai annak, hogy mik a CC korlátjai, vagy még inkább, hogy mik a hasznai, hanem az, hogy hányfé-

le olyan közvetítő létezik, amelyik a CC-licencet használó alkotóknak tud valamiféle nyilvánosságot vagy üzletet teremteni. Amikor a törvényi szürke zónában, az informális megállapodások és íratlan szabályok által jól-rosszul szervezett térben zajlanak a dolgok, mint például a magyar blogoszférában, ahol a szerzői jogok egyébként se játszanak komoly szerepet, ott a CC-nek semmiféle relevanciája nincsen. Sajnos ma, Magyarországon a CC nem nagyon szól bele a nagy üzleti szereplők életébe sem. A „big business" köszöni szépen, jól van. Az a kérdés, hogy a kettő között van-e élet, és vannak-e erre jól működő nemzetközi modellek. A Jamendo például olyan közvetítő kvázikiadó, kvázizeneáruház, ahol a CC-licencekkel ellátott zenéket az egyéni felhasználók nem profitszerzés céljából, hanem saját használatra szabadon letölthetik. Annyiban különbözik a MySpace-től, hogy nem csak meghallgathatóak vagy letölthetőek a zenék, de adott esetben egy jogi nyilatkozat is jár melléjük, ami igazolja, hogy a fogyasztó ezt joggal teszi. Az intézményi, forprofit felhasználók számára pedig felkínálja, hogy licencelhetik a kívánt számokat a Jamendón keresztül, amely rendelkezik a licenceléshez szükséges jogokkal. Magyarországon különböző kiadók, zenei kiadók, könyvkiadók csak elvétve próbálkoznak CC-licencek kiválasztásával vagy feltüntetésével. Vagy itt van az új Akkezdet Phiai album, amely szintén nem CC-licenc alatt jelent meg, pedig ingyen letölthető, de nem foglalkoznak vele, mert egyszerűen nem érdekes a számukra.

SZ.A.: Egy nyilvános beszélgetésben az EMI főnöke, György Péter mondta, hogy ő érti és támogatja a CC-t, tehát például ha én mint szerző azzal keresem meg őket, hogy nonprofit felhasználásra szabadon hozzáférhetővé szeretném tenni a művemet, hogy promotáljam magamat, a profitcélú felhasználást pedig a kiadó szabadon értékesítheti, akkor az mindenkinek – így a kiadónak is – jó lehet.

K.Z.: Van egy olyan kitétel a Creative Commons Magyarország honlapon, hogy jelenleg nincs lehetőség arra, hogy egy-egy mű felhasználását kivonja a szerző a közös jogkezelés alól, így ha az adott szerző tagja egy közös jogkezelőnek, és CC alatt is szeretne publikálni, akkor a mindent vagy semmit lehetőségek közül kell választania?

SZ.A.: Az Artisjus szereti azt állítani magáról, hogy csak egy általános szabályozással rendelkezik, és ezt a szerzőnek valóban mindent vagy semmit alapon kell elfogadnia. Ha én azt mondom, hogy a nonprofit felhasználást szabadon engedélyezem, és a kereskedelmi felhasználás után szeretném, ha jogdíjakat szedne a közös jogkezelő, ehhez be kell jelentenem a közös jogkezelőnek a művet. A dilemma itt van: ha szeretnék pénzt kapni akkor, amikor egy kereskedelmi rádió játssza a zenémet, akkor evidens, hogy bejelentem azt a közös jogkezelőnél. De ha egyben azt is szeretném lehetővé tenni, hogy nonprofit felhasználóknak ne kelljen fizetni a felhasználásért, akkor a közös jogkezelő ezt ebben a pillanatban nem teszi lehetővé, és azt fogja válaszolni, hogy ez

esetben lépj ki a közös jogkezelésből. A közös jogkezelésből a különböző típusú felhasználásokért – ezeket jogdíjnemeknek hívják – lehet kilépni. Erre van öt darab űrlapjuk. Magyarországon tudomásom szerint csak páran vagyunk, akik mindegyiket kitöltötték. De olyan űrlapjuk, ahol jelezni lehetne, hogy csak a kereskedelmi felhasználásokkal foglalkozzanak, vagy ahol jelezni lehetne egy bejelentett mű CC-státuszát, nincs. Ha elég sokan szeretnének CC-licencű művet bejelenteni, valószínűleg lenne. Állításuk szerint elég lenne néhány tucat ilyen szerző. Ha van ilyen, mi szívesen segítünk a folyamatban.

„Mindenki mindent remixel"

Creative Commons, remix, public domain

K.Z.: Van valami érzékelhető trend a CC láthatóságában, elfogadottságában? Korábban szóba került, hogy létezik már nagyobb, CC-n alapuló elosztó rendszer, de van arról nyilvántartás, hogy milyen arányban játszik szerepet a CC az alkotások szerzőjogi szabályozásában?

SZ.A.: Nemzetközi szinten, ha tömegesnek tekintjük azt a több millió szerzőt, akik a Wikipediába írnak, akkor szerintem beszélhetünk tömeges alkotótáborról. A Wikimédia Magyarország Egyesület nemrég alakult, ők már gyűjtenek ilyen eseteket, és azt is figyelik, hogy az általuk feltöltött tartalmakat hol használják például hivatkozás nélkül, és már az is előfordult, hogy felszólítottak valakit, álljon el jogsértő magatartásának a folytatásától, és tüntesse fel a forrást. A másik ilyen gyűjtemény a creativecommons.org-on egy wiki, ahol esettanulmányokat szednek össze; itt sok nagyobb intézményi felhasználó esete szerepel országonként lebontva. Magyarországról egyelőre az általam oda feltöltött Magyar Elektronikus Könyvtár szerepel. Ők például örülnek, ha egy CC-s mű kerül be az archívumukba, és keresik azokat a lehetőségeket, hogy honnan lehet ilyen műveket beszerezni, sőt náluk lehet a licenc típusa alapján is keresni művekre. Nyilván az az egyesület egyik feladata, hogy összegyűjtse azokat az intézményeket, ahol már használják ezeket a licenceket, és azáltal, hogy ismeretterjesztést végzünk, tartsuk a kapcsolatot velük és potenciálisan új belépőket érjünk el. Gyurcsány Ferencnek az *Útközben* című könyve például CC-s könyv, tehát erről már hallottak az állami szférában is. A Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) és a Nemzeti Digitális Adattár (NDA) esetében teljesen logikus lenne a CC használata, de sajnos nem foglalkoznak vele.

B.B.: Milyen szempontból gondolod, hogy tudnák használni a CC-t? Ők nem szerzők, nem tudnak CC alatt közzétenni semmit.

Sz.A.: Igen, de közzétesznek olyan dolgokat, amelyek már nem állnak szerzőjogi védelem hatálya alatt.

B.B.: Tehát azokban az esetekben a CC használata már szükségtelen.

Sz.A.: Annyiból nem biztos, hogy indokolatlan, hogy CC-t használjanak, mert az adatbázisok létrehozásával nekik is lesznek szerzői jogaik. A szerzői jogok vonatkoznak egy adatbázis összeállítására is, mivel az is szellemi termék, és ahhoz is fűződik szerzői jog még abban az esetben is, ha csupa olyan dologról készült az adatbázis, ami közjószág. Az a szerző, aki a második szabad licencű szerző lett az Artisjusnál, egy elég ismert egyházzenész, Rieth József. Sokoldalú alkotó, aki írt egy nagyszerű programot, mellyel kézhez álló módon lehet kivetíteni a gyülekezet által közösen énekelt katolikus énekeket a miséken. Nagy igény van erre a programra, és sok helyen kezdték használni. A kottákat pedig ő maga kiszedte újra, annak érdekében, hogy ne a már nyomtatott, tehát a Szent István Társulat és mások tulajdonában levő kottagrafikákat használja a program, mivel azok is szerzőjogi védelem alá esnek. Van egy adatbázis is a programhoz annak érdekében, hogy az énekeket ugyanazokkal a sorszámokkal tudják megjeleníteni, ahogy azok a használatban lévő négy énekeskönyvben szerepelnek. Mint kiderült, ezzel elég komoly problémája keletkezett, ugyanis van egy cég, amely csinált egy hasonló, de nem szabad szoftvert, amelynél magát az adatbázist kell külön megvenni. És elvileg ennek a másik cégnek kizárólagos szerződése van a Magyar Katolikus Püspöki Konferenciával, miszerint ezeknek az énekeskönyveknek a digitális közreadását csak ők végezhetik. Ez egy nagyon összetett helyzet, mert ezekben az énekeskönyvekben vannak nagyon régi dalok, ahol a zene maga már gyakorlatilag közjószág. A szerzők, akik a szövegeket fordították ezelőtt hatvan évvel, szintén motiváltak lehetnek, hogy CC alatt jelenjenek meg a szóban forgó tartalmak. De az egyik legkomolyabb probléma mégis az volt, hogy az ingyenes alkalmazást létrehozó szerző azokat az azonosítókat használja, amelyek az énekeskönyvekben szerepelnek, és amelyeket ő nem használhatna, mert azokat egy adatbázishoz fűződő szerzői jog védi. Ezért mondtam, hogy a NAVA-nál és az NDA-nál is felmerül, hogy miért nem alkalmaznak CC-t az általuk létrehozott új szellemi alkotás, az adatbázis közzétételénél.

B.B.: Ezt annyiban pontosítanám, hogy a Nemzeti Digitális Adattárban elérhetők a Nemzeti Audiovizuális Archívumban található alkotások metaadatai is, és az NDA az Open Archive Initiative elveinek megfelelően az adatbázisokban tárolt adatok maximális megosztását és újrahasznosítását teszi lehetővé. A NAVA és az NDA ilyen szempontból példaértékűen jár el: van egy adatgazda, aki gondját viseli az adatbázisnak, és egyben mindent megtesz azért, hogy ez az adatbázis minden potenciális felhasználó számára szabadon elérhető legyen. Az az igazi baj, hogy ők inkább a kivétel és nem a szabály, ami a közpénzből létrehozott tartalmakat és adatbázisokat illeti. Az egész Creative Commons mozgalom Lawrence Lessignek a remixkultúra iránti rajongása kapcsán jött létre, mert ő azt látta ezelőtt nyolc évvel, hogy megérkeztünk a

digitális Kánaánba, és mindenki mindent remixel mindenné, és hogy a hagyományos szerzői jog ennek akadálya. Azóta kiderült, hogy ez a fajta jogászi megközelítés a gyakorlatban úgy módosul, hogy egy darabig senki sem törődik azzal, hogy ki mit remixel. Amikor azonban elkezd a dolog gazdaságilag relevánssá válni, akkor úgyis mindenki érdekeltté válik a megállapodásban. Hiányzik az a terület, ahol a CC-nek egy ilyen populáris remixkultúrában helye lenne. Ezzel szemben van egy csomó olyan terület, amire Lessig nem gondolt, és amelyek mostanában válnak egyre ellentmondásosabbá. Az egyik ilyen a közpénzből előállított tartalmaknak a szerzői jogi, illetve a hozzáférhetőségi státusza.

A szerzői jog kimondja, hogy a törvényekre nem vonatkozik a szerzői jog, tehát az államnak nem keletkezik a saját működése kapcsán gyártott iratokkal kapcsolatban szerzői joga, ami nagyszerű, mert ez egy közpénzen fenntartott szervezet, és e tartalmak esetében kiemelkedően fontos a közösségi hozzáférés. De mi van azokkal az állami támogatással létrejött irodalmi alkotásokkal, filmekkel, kutatási eredményekkel, amelyeket valamilyen arányban közpénzből finanszíroztak? Elvárható-e, hogy a közpénzből létrejövő alkotások olyan arányban CC alatt is elérhetőek legyenek, amilyen arányban támogatásban részesültek? Én azt szeretném látni, hogy minden olyan alkotás vagy adatbázis, melynek létrehozásához közpénzt használtak fel, CC-licenc alatt elérhető legyen az MTV archívumától az MMKA által támogatott filmeken és a közgyűjtemények digitalizált gyűjteményein át a tudományos kutatási adatokig. Amilyen egyszerű ezt kimondani, olyan kevésbé látni ezt az elvet a gyakorlatban. A szellemi javak esetében is jó biznisz közpénz segítségével magántulajdont kreálni. A másik ilyen terület az oktatási tartalmaké. Az oktatás közjószág, és fontos, hogy meddig és milyen formában kívánjuk fenntartani az oktatásban felhasznált oktatási anyagoknak a szerzői jogi védelmét. Azt is mondhatnánk, hogy egy másodikos biológiatankönyvre ne kelljen a szülőnek az év elején egy csomó pénzt elköltenie, hanem – mivel általában minden lépcsőnél közpénz van benne a tankönyvkiadás támogatásáig bezárólag – ezek CC-licenccel legyenek elérhetőek. És ennek a kérdésnek van egy alulról jövő aspektusa is, például amikor oktatók gyártanak oktatási segédanyagokat, akkor ott van egy nagyon erős ethosza a megosztásnak, tehát az oktatásban dolgozók, amint az akadémiái szférában dolgozók is, részben a tudás szabad áramlásából élnek. A tankönyvpiacon ez nem feltétlenül van így, és ezért ott a kérdés, hogy államilag meg lehet-e fogalmazni olyan előírást, hogy azon a területen legyen CC-licenc elvárás a támogatott művek esetén. Tudományos kutatás, oktatás, közpénzen finanszírozott tartalmak, ezek azok a kurrens témák, amelyek felé elmozdult az elmúlt időkben a CC-vel kapcsolatos gondolkodás, és az eredeti ötlet, hogy a remixkultúrának lesz ez valamiféle háttér-infrastruktúrája, háttérbe szorult, mert úgy tűnik, hogy a remixkultúra teljesen jól megvan a CC nélkül is.

Frissülő verziók

Szabad oktatás, szoftverek és zeneművek

SZ.A.: Említetted az oktatás ügyét: idén a nemzetközi CC fókuszában kizárólag az OER (Open Education Resources – nyílt oktatási erőforrások) áll, egyéves, tavasztól tavaszig tartó ciklusokra vonatkozó főprojektekkel foglalkoznak.

K.Z.: A magyarországi CC is erre koncentrál?

SZ.A.: Egyelőre megszervezzük magunkat. Tavaly május 15-én lettünk bejegyezve, ez az első teljes évünk, most kezdjük el a tényleges tevékenységet. Most kezdődik a potenciális felhasználók és tartalom-előállítók megkeresése, illetve az adománygyűjtés, hogy legyen miből gazdálkodni, és így tovább. Én például szeretném ezzel kapcsolatban behozni témaként a Sigrai-féle zeneiskolás ügyet[2] és az azzal szembeni szabad kotta projektet. Jó lenne ezzel kapcsolatos ismeretterjesztést végezni, felvenni a kapcsolatot a zeneiskolákkal, körbejárni őket, csinálni egy hálózatot. Illetve a szabadiskola.org kezdeményezést is fontosnak érzem, és ezért mint általános OER-projektet szeretném idén delegálni a CC-be, de persze mindenkinek megvan a maga ötlete, és meglátjuk, mire lesz erőforrás.

K.Z.: Az alapvető cél a CC-licencek honosítása és frissen tartása?

SZ.A.: Vannak újabb és újabb verziói a CC-nek, most már a 3.0-ás verzió is létezik. Az egyes verziók jogi beágyazása is fontos feladat, de ugyanolyan fontos mellette a felhasználók és a szerzők felé történő ismeretterjesztés.

B.B.: Vannak konkrét feladatok, például a honosítás, onnantól pedig az a kérdés, hogy tud-e több és más lenni a Creative Commons Magyarországon, mint az, amit a CC-t szerzőként és felhasználóként használó egyének és intézmények ki akarnak hozni belőle. Kell-e, lehet-e ezt egy ilyen felülről vezérelt programadással irányítani, vagy alulról építkező dologként jobban működne? Kicsit pesszimista vagyok. Titokban azt vártam, hogy a CC mögött egy népszerű jogi és tartalomforradalom jön létre Magyarországon, de ez nem következett be, nem érte el a CC-használat a kritikus tömeget.

[2] Sigrai László az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó igazgatója, aki a zeneiskolákkal került konfliktusba, mivel ott másolják a drága, viszont az oktatáshoz szükséges kottákat. A magyar szerzői jogi törvény azonban kimondja, hogy kottát egyáltalán nem szabad másolni, amíg például a könyveknél vagy folyóiratoknál csupán egész könyvet vagy folyóiratot nem szabad lemásolni. Ráadásul a törvény szövege szerint csak kézzel vagy írógéppel lehet lemásolni a könyvek vagy folyóiratok részleteit. Ezzel szemben a kottákat semmilyen módszerrel nem szabad lemásolni. Ez komoly problémát okoz minden olyan területen, ahol kottákkal dolgoznak az emberek: például saját kottáikat sem szabad lemásolni az alkotóknak.

SZ.A.: Összességében szerintem azt látni, hogy a dolog működik és növekszik, ez számomra inkább lelkesítő és komoly reményre ad okot. Ha csak a Wikimedia Alapítvány projektjeire gondolunk, amely most már az ötödik legnagyobb tartalomszolgáltató a világon, és kizárólag CC-vel dolgozik, látszik, hogy egyre több helyen fontos a változás. A Google már régóta lehetővé teszi a CC-alapú keresést, ők is komolyan szorgalmazzák, hogy a YouTube-on és egyéb helyeken CC legyen. CC-t lehet továbbá használni a Picasán és a Flickren, úgyhogy én nem vagyok pesszimista, én azt látom, hogy a CC-felhasználás növekszik, Magyarországon pedig különösen. De ha nemcsak a CC-t nézzük, hanem általában a copyleft és a szabad szoftverek által bejárt utat, akkor ott is azt látjuk, hogy azokban se hitt senki az első tizenöt-húsz év során, most pedig már magától értetődőnek számít, hogy látunk például Linuxszal felszerelt laptopot a boltban. Sok Windows-felhasználó is a VLC videolejátszó programmal játssza le a videókat, öt éve pedig még mindenki értetlenkedve fogadta, hogy én miért ajánlok szabad szoftveres videolejátszót. Vagy ilyen például a Firefox böngésző. Öt-hat éve még alig hallottak a felhasználók a szabad szoftverekről, most pedig már egy általánosan bevett téma a hazai mainstream médiában is. És azt gondolom, hogy ez magától így lesz az egyéb kulturális tartalmakkal is, ezért én egyáltalán nem vagyok szkeptikus.

B.B.: Azért van egy nagyon fontos különbség a szabad szoftveres világ és a szabad kultúra mozgalom között. A szabad szoftveres világnak más volt az evolúciója, mint a CC-mozgalomnak. Nagyon sokáig az Egyesült Államokban az egész számítógépes szubkultúra olyan világ volt, amelyben nem volt szerzőjogi védelem, ahol a norma a megosztás volt, a szoftveres jószágok szabadon képezték csere tárgyát. Ezt nagyon jól dokumentálták a Space Warstól a korai operációs rendszerekig, meg azt is hogy a fiatal Bill Gates hogyan írt egy felháborodott levelet a Home Brew Computer Club BASIC felhasználóinak és az összes többi hobbistának, hogy azok ne másolgassák az ő BASIC operációs rendszerét, mert ő azt nem szándékozott szabadon másolhatóvá tenni. Ezzel a lépéssel vívta ki a vele szemben azóta is táplált ellenszenvet és gyanakvást, hiszen megsértette a fennálló normát. Gates levele azonban a nyolcvanas évek közepén bekövetkező változás előszele volt. Ekkor történt ugyanis, hogy az amerikai szerzői jogi törvény úgy változott, hogy szerzői jogi védelem tárgyává tette a szoftvert, és lehetővé tette nagy intézményeknek, szoftvervállalatoknak, egyetemeknek, hogy az alkalmazottaiknak a szoftverekkel kapcsolatban fennálló szerzői jogait kisajátítsa. Ezzel bezárult az addig alapértelmezettként létező közlegelő, ahol addig ezek az emberek léteztek. Ebben a logikában a Stallman által megalkotott GPL „csupán" az eredeti állapot továbbvitele egy megváltozott jogi környezetben. A szerzői jog esetében a dolgok nem így történtek. A szerzői jognak 2010-ben van a háromszázadik születésnapja. A szerzői jog az elmúlt háromszáz évben olyan logika mentén működött, hogy ha létrehozol egy alkotást, akkor azon neked fennállnak szerzői jogaid, amelyeket különböző közvetítők nem közlegelőként, hanem magánvagyonként ke-

zelnek. Ehhez képest a CC egy időben kontinuus és konzisztens szerzői jogi környezetbe próbál oldalról olyan ütést bevinni, amelytől azt reméli, hogy ez a rendszer felborul, és ami szerintem nem sikerült. Ezért úgy vélem, nem összevethető a szoftveres világ története a copyright világ történetével.

SZ.A.: Azt gondolom, hogy teljesen analóg a szabad szoftveres eset, mert valóban háromszáz éves az első szerzői jogi törvény, de az azt megelőző több tízezer évben meg nem volt ilyen törvény. Tehát pontosan ugyanarról van szó, csak itt nem a szabad szoftver, hanem a szabad kultúra a tét, és azt szeretnénk újra biztosítani. Szeretnénk visszaállítani azt, hogy a kulturális örökség ne legyen kisajátítható. Ami nem egyenlő azzal – mert ez egy elvi kérdés –, hogy elvetjük-e a szerzői jog ötletét vagy nem. Én szívem szerint elvetném, de mindegy. Akkor is, ha nem vetjük el, fontos felismerni, hogy amennyiben biztosítunk is az innovációhoz tartozó valamilyen korlátozási lehetőséget annak mértékében, ahogy azt összesen a közhaszon megkívánja, az nem feltétlenül jelenti olyan mértékű korlátozások működtetését, mint amekkorák jelenleg a törvény szerint járnak. A jelenlegi egy eltúlzott rendszer, a szerzői jog időbeli hatályát senki komolyan nem gondolhatja, hogy a szerző halála után hetven évig kéne, hogy tartson, és most már fenyeget a kilencvenöt majd a százhúsz veszélye. Nem látható be, hogy ennek racionális értelme lenne, egyes nagy tartalomipari vállalatok hasznát leszámítva. Megengedve azt, hogy mégis legyen egy ilyen, mind térben és időben reális és ésszerű korlátozás, nem szabad megfeledkezni róla, hogy ugyanakkor vannak olyan kulturális alapelemek, amelyek ezer éve fejlődtek, és amelyek az elhibázott szerzői rendszer hatására kisajátításra kerültek. Az ilyen kulturális javakat ki kell onnan venni, és vissza kell állítani, hogy ne lehessenek kisajátíthatóak. Amikor Bartók megírta a *Mikrokozmosz*t a kis népi dallamokból, és nem fizetett senkinek semmi jogdíjat, és pláne nem Józsi bácsi gyerekeinek annak halála után hetven évig, akkor most ne mondhassa Bartók Péter 2010-ben, hogy ő külön engedélyhez köti a *Mikrokozmosz* egyes részleteinek nyilvános eljátszását.

B.B.: A szerzőjogi védelem hossza, mélysége, terjedelme egy copyright-reform kérdés, ami nem feltétlenül a szűken értelmezett CC dilemmája. A CC-nek lehet sokféle álláspontja, de pont arra való reakcióként jött létre az Egyesült Államokban, hogy rövid távon a CC-nek a kitalálói nem láttak lehetőséget a szerzői jogi szabályozás módosítására, ezért megpróbáltak jogi eszközökkel kínálni alternatívát.

Archiváló és remixelő közösségek

Szabad zenei közösségek, nyílt zene

K.Z.: Hogyan határoznátok meg a szabad zenei közösség, az open music fogalmát?

SZ.A.: Fontos, hogy a szabad zenei közösség és a nyílt zene, az open music fogalma nem pontosan ugyanaz. A szabad zenei közösség azt jelent, hogy akár lokális alapon, akár hálózatos vagy tematikus irányelv mentén szerveződik, a résztvevők organikus módon fejlesztik a zenét, ahogy ez történt például a különböző népzenei hagyományokban. Tehát egymás műveit felhasználják, remixelik az alkotók, és ezen gyakorlat elé nem gördítenek semmilyen jogi, pénzügyi vagy egyéb típusú akadályt. Ha tömören össze kéne foglalni, hogy mi szükséges a szabad zenei közösségek létéhez, akkor azt mondhatnánk: szabad licencek, szabad formátumok – azaz a szabadalmi korlátoktól mentes, illetve nyílt szabványokra épülő formátumok –, valamint közösség és közösségi tér. A nyílt zene, az open music pedig ezek közül leginkább az első két elemmel van átfedésben. Fontos, hogy a zenekészítés során használt erőforrások valóban olyan formátumban legyenek elérhetőek, hogy azok feldolgozhatóak legyenek. Ez olyan, mint a szabad szoftvereknél a forráskód, ami valóban lehetőséget biztosít a továbbfejlesztésre, feldolgozásra. Az open musicnél ugyanerről van szó; például ha kiadok egy kottát, akkor egy pdf-fájl már kevésbé alkalmas erre a továbbalakításra, hiába írom rá, hogy szabadon lehet csinálni belőle share alike művet. A forráskód nélkül ez csak nehezen működik, de ha mellékelve van a szöveges forrás is, ami a pdf-et generálja, akkor tényleg fel lehet használni. Vagy például ha egy hangmintát úgy adok csak közre, hogy adatvesztéssel járó tömörítő algoritmussal készítek belőle egy állományt, akkor szép kicsi lesz, meg lehet majd hallgatni, de már nem ugyanaz a minőség, amire esetleg egy zeneműhöz szükség lenne, továbbá elveszít belőle bizonyos metaadatokat. Az open music tehát abból áll, hogy a szabad licenc mellé forráskód jellegű szabad formátumban teszi közzé a különböző erőforrásokat, hangmintákat, kottákat, vagy akár a kész műveket.

K.Z.: Ezek valóban nyílt zenei közösségek, többes számban?

SZ.A.: Igen, de vannak átfedések és együttműködések, és egyik közösség tagjai használják a másik közösség erőforrásait és viszont, ebben az értelemben hálózatos szerveződésről van szó. Vannak például remix oldalak, mint a ccmixter.org. De a zenei tartalomfejlesztésnek nagyon sok összetevője van, tehát nagyon sokféle építőkocka kapcsán merülhet fel a szabad felhasználás kérdése. Én mint szerző most a tartalomkészítésről beszélek, de szabad zenei közösség például egy olyan közösség is, amely régi kottákat tesz elérhetővé, mert tagjai valamennyien zenészek, és folyamatosan szükség van a kottákra, hogy bármi-

kor össze tudjon állni egy kamaraegyüttes, és elő tudjon adni egy bizonyos darabot. A kottagyűjtő oldalak hasonlóak például a Guttenberg projekthez.

K.Z.: Tehát vannak archiváló közösségek és remixelő közösségek?

Sz.A.: Igen, vannak inkább közös alkotói munkára, és vannak inkább tudásmegosztásra összpontosító közösségek. Például az International Music Score Library Project esetében kottákat osztanak meg a zenészek egymással. Már több tízezer kotta érhető el rajta. A másik típusú projektre példának ott van a már említett ccmixter.org, vagy a freesounds.org és a sounddisrupt.org oldalak, ahol hangmintákat cserélnek a felhasználók. Bár ez utóbbi oldalaknak nem feltétlenül az együtt dolgozás a célja, hanem inkább csak az anyagok gyűjtése és hozzáférhetővé tétele. Ugyanakkor ccmixter.org lehetővé teszi a közös tartalomfejlesztést. De vannak közös munkát lehetővé tevő oldalakra kísérletek például a kottaírás világában is.

K.Z.: Megéri-e egy zenésznek, ha egy szabad licencű hálózat tagja?

SZ.A.: Persze, reklámértéke van, több emberhez fog eljutni a zenéje.

K.Z.: Andrew Dubber azt mondta erre a ZIPKOMM 2 konferencián, hogy a zenéért pénzt kérés ma már nem egy működő üzleti modell. Szerinte a működő modell az, hogy oda kell adni a zenét a fogyasztóknak, és biztosítani kell nekik a lehetőséget, hogy tudjanak az alkotóknak-előadóknak pénzt adni, amennyiben tetszik nekik a zene. Legyen ez a lehetőség akár adomány, akár pólóeladás, akár koncertjegy-értékesítés. Biztosítani kell a közönség tagjai számára a lehetőséget, hogy kifejezhessék azt az értékelést, amit a zenével kapcsolatban éreznek. De az, hogy a zenét zsákbamacskaként fogja a fogyasztó megvásárolni ebben az új környezetben, anakronisztikus gondolat.

SZ.A.: Jótékonysági koncertek vagy közhasznú fellépések mindig is voltak, tehát látni, hogy vannak olyan esetek, amikor érdeke a zenésznek, hogy sok emberhez legalább egyirányú módon eljusson a zenéje, és hogy azoknak az embereknek bizonyos szabad felhasználásokat biztosítson. Ha egy zenész csak úgy kirakja a MySpace-re a számait, akkor nem biztos, hogy ez teljesül, mert például a közös jogkezelők be fogják szedni a MySpace-től a díjakat, és a MySpace valamilyen módon, például több reklámmal, vagy egyéb úton, rá fogja terhelni azt a felhasználókra, esetleg az internetszolgáltatók áraiba építik majd be azt. Ezzel szemben, ha rárakok egy CC-licencet, akkor mindent megtettem azért, hogy lehetőleg pluszköltségek és kötöttségek nélkül eljusson a zene a felhasználóhoz.

B.B.: Én ezt nagyon nem így látom. A legnagyobb szabadságú licenc a „nevezd meg", egyebek mellett lehetővé teszi a kereskedelmi felhasználást is, meg-

enged gyakorlatilag bármit. Ez a szabad kultúrának a normája, ezt használja a Wikipedia is. Ez a GPL-szabadság. Ezzel szemben van egy nem jogi típusú, de hozzáférési szabadság, amikor a zenekarok a MySpace-en, vagy mint az Akkezdet Phiai, a honlapjukon keresztül, YouTube-on keresztül elérhetővé teszik a zenéiket. Nem csatolnak hozzá semmiféle jogi engedélyt, a szerzői jogaikról nem mondanak le, de a tényleges hozzáférést lehetővé teszik. Ez, azt gondolom, hogy mindaddig, amíg a szerzők akaratával összhangban történik, tökéletesen képes lehetővé tenni a kulturális alkotások szabad terjedését, és biztosítani azt a nyilvánosságot, amit egy CC-alkotás is tud biztosítani. Két fontos különbség van egy szabad licencű CC-s mű és egy YouTube-ra feltöltött, szerzői joggal védett mű átküldése között. Az egyik a terjedés módja: a CC esetében az mp3-at is átküldhetem, a másik esetben pedig csak a YouTube-linket. Nekem mint zenehallgatónak a kettő között túl sok különbség nincsen. Mindkét módon meghallgathatom a zenét. A másik különbség a feldolgozás szabadsága. Mindkét művet szabadon feldolgozhatom, de csak a CC-s mű esetében számíthatok arra, hogy biztosan nem fog utána a feldolgozás miatt pénzt kérni tőlem valaki.

A CC által biztosított szabadságok is akkor válnának érdekessé, ha ezek a fajta, jelenleg szabad de facto hozzáférést engedő infrastruktúrák megszűnnének létezni, ha megszűnne a MySpace. Ha megszűnne a YouTube és ama szándék az Akkezdet Phiaitól a Lady Gagáig terjedő univerzumban, hogy ők a dalaikat a YouTube-on és egyéb közvetítőkön keresztül számomra ingyen elérhetővé tegyék. Ha mindez megszűnik, akkor valóban nem marad más, mint azok a tartalmak, amiket jogilag is szabadon engedtek. A CC továbbá azoknak fontos, akik aktívan foglalkoznak a remixszel, és ki akarnak lépni a jogi szürke zónából, ahol engedély nélkül használnak fel tartalmakat, és aztán vagy megtalálja őket a jogosult, vagy nem is keresi. Én azt látom, hogy a zeneipar lassan felismeri – és ebben talán a CC-nek is volt némi szerepe –, hogy van értelme zenét ingyen adni, van értelme engedélyezni az otthoni, amatőr, félamatőr nonprofit feldolgozásokat, mert még mindig van fizetési hajlandóság a rajongókban. Tehát én nem számítok arra, hogy megszűnne a de facto szabad hozzáférés lehetősége – de sajnos ezzel a de jure szabad hozzáférés infrastruktúrája leértékelődik.

Hivatkozások

Bodó B. és Gyenge A. (2006) A könyvtári kölcsönzések után fizetendő jogdíj közgazdasági szempontú elemzése. *Ingyenebéd.hu*. Elérhető: *http://www.ingyenebed.hu/content/view/151/159/* (Hozzáférés 2010. szeptember 6.)

A kötetben közreműködő szerzők rövid életrajza

Barna Emília
(1982)
emilia.barna@gmail.com
www.myspace.com/atomtorta, *www.myspace.com/thecalmproject*
A University of Liverpool, Institute of Popular Music PhD-hallgatója. 2005-ben a Szegedi Tudományegyetemen szerzett angol szakos bölcsész- és tanári diplomát, majd 2007-ben szintén az SZTE-n szociológusdiplomát. PhD tanulmányait ugyanebben az évben kezdte meg Liverpoolban. Kutatási területe a popular music studies és a zeneszociológia; szűkebb érdeklődési köre a zene és a hely/lokalitás viszonya, valamint az online és offline zenei színterek – PhD disszertációja ez utóbbi témát vizsgálja. A kutatás és oktatás mellett zenészként részt vesz több zenekar munkájában. Írásai jelentek meg a liverpooli The Beat Goes On című kiállításhoz kapcsolódó állandó portálon, továbbá tanulmánykötetekben.

Bátorfy Attila
(1984)
batorfy.attila@gmail.com
Újságíró, kultúrakutató. Tanulmányait 2004 óta folytatja az ELTE BTK kommunikáció és művészettörténet szakjain, jelenleg a szakdolgozatain dolgozik. Érdeklődési körébe a nyilvánosság különböző rétegződései, a kulturális kánon kérdései és a szubkultúraelméletek tartoznak. 2008 óta ír a *Kreatív* kommunikációs és reklámszakmai magazinba, amelynek 2009 óta rovatvezető szerkesztője. Korábban a *Beszélő*ben és a *Café Bábel*ben jelentek meg az elektronikus zenei kultúrával, valamint a képzőművészeti piaccal foglalkozó tanulmányai. 2009-ben ötletgazdája és projektvezetője volt az első, az Ipsosszal közösen készített, reklámszakmáról szóló magyarországi demográfiai kutatásnak. Szerepelt a Magyar Televízió elektronikus zenei kultúráról szóló műsoraiban és az MR1-Kossuth Rádió Közelről című közéleti műsorának állandó vendége volt. 2010-ben Junior Prima díjban részesült. Szabadidejében több blogot is ír, notórius zenegyűjtő és Barcelona-szurkoló.

Batta Barnabás
(1982)
batta.barnabas@gmail.com
Médiakutató, esztéta, kommunikációs szakember, a PTE BTK kommunikáció doktori programjának hallgatója, 2007 óta a Szegedi Tudományegyetem Médiatudományi- és Kommunikációs tanszékének oktatója. Kiemelt érdeklődési területei a digitális váltás kulturális hatása, a popkultúra, illetve a kortárs társadalom- és médiaelmélet. Gyakorló esztétaként, kritikusként több kritikát, riportot, elemzést, esszét írt

különböző médiafelületekre. 2007 óta publikál szakmai orgánumokban, hazai tudományos konferenciák gyakori előadója. Az MKTT médiaelméleti szekciójának tagja és az IASPM magyar szekciójának alelnöke.

Bodó Balázs
(1975)
bodo@mokk.bme.hu
Közgazdász, Fulbright vendégkutató a Stanford Egyetemen, a Stanford Center for Internet and Society Fellow-ja, a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, Média Oktatási és Kutató Központ kutatója, oktatója. 2001 óta a tanít a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékén internetmédiával, az online világ gazdaságtanával kapcsolatos tárgyakat. Kezdetektől fogva tagja a mai [origo]-t tervező majd megvalósító MATÁV Tartalom Projektnek, később a Vizsla kereső, a Travelport, a Pepsi Sziget online szolgáltatások szolgáltatásmenedzsere. Számos internetes kutatás-fejlesztési projekt tagja vagy vezetője. Szakterülete a szerzői jogi kalózkodás, online feketepiacok, online társas termelő hálózatok, digitális közjavak. A Szerzői Jogi Szakértő Testület tagja.

Gelegonya Edina
(1985)
gelegonya.edina@gmail.com
Az SZTE BTK-n szerzett kommunikáció–történelem szakos diplomát. Kutatási és érdeklődési területe a popkultúra és a médiaelméletek. A 2009/2010-es tanévben külsősként besegített egy, a zenekritika műfajával foglalkozó szemináriumon. Jelenleg ösztöndíjas egy megyei önkormányzat sajtórészlegén, emellett 2008 nyara óta ír a *Quart.hu* online zenei lap számára, elsősorban lemez- és koncertkritikákat. Ha teheti, éjjel-nappal popzenét hallgat.

Greff András
(1980)
greffandras@yahoo.com
A *Magyar Narancs* kulturális rovatának szerkesztője. Diplomáját az ELTE BTK filmtörténet és művészettörténet szakán szerezte meg, érdeklődési területei a midcult film, a zene és az irodalom. Írásai eddig a *Magyar Narancs* mellett többek között a *Filmvilág*, a *Mozinet* és az *Ahet.ro* hasábjain jelentek meg.

Gyulai Attila
(1978)
a.gyulai@gmail.com
A Political Capital Institute igazgatója. Kommunikáció, majd politológia szakon

végzett, doktori tanulmányokat folytatott az ELTE ÁJK Politikatudományi Intézetében, valamint jelenleg is PhD-hallgató az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területei: diskurzív politikatudomány, a kormányzás értelmezései, Paul de Man politikaelmélete. Megbízott oktatóként politikatudományi kurzusokat tartott az ELTE ÁJK-n, a Bibó István Szakkollégiumban, a Rajk László Szakkollégiumban. Írásai tanulmánykötetekben, a *Politikatudományi Szemle*ben és a *Századvég*ben jelentek meg.

Havadi Gergő
(1976)
havadi.gergo@gmail.com
A berlini Freie Universität, Osteuropa-Institut ösztöndíjas doktori kutatója. 2002-ben végzett az ELTE TáTK Szociológia szakán, 2008-ban ugyanitt a Szociológiai Tanszéken teljesítette a Szociológia Doktori Iskola abszolutóriumát. Jelenleg a Freie Universität, Osteuropa-Institut ösztöndíjas doktori kutatójaként dolgozik doktori disszertációján magyar jazztörténet és -szociológia témában. Fő kutatási területe a 20. század második felének társadalomtörténeti kutatása. Ezen belül elsősorban a fogyasztástörténet – kiemelt figyelmet fordítva a szórakozási szokások leírására –, ifjúsági, bűnözői, zenei szubkultúrák, identitáscsoportok vizsgálata főként mikrotörténeti metodikán, esettanulmányokon keresztül. Tanulmányai a *Korall* és a *FONS* folyóiratokban, illetve szerkesztett kötetekben jelentek meg.

Ilg Barbara
(1976)
ilgbarbi@gmail.com
A PTE BTK Nyelvészeti Tanszéke Kommunikációs Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. 2004-ben diplomázott a Pécsi Tudományegyetemen magyar nyelv és irodalom, valamint kommunikáció szakokon. Egyetemi évei alatt Erasmus ösztöndíjas volt a Padovai Tudományegyetem Politikatudomány tanszékén, valamint a Pro Renovanda Culturae Alapítvány ösztöndíja segítségével szociálpszichológiai kutatásokat folytatott a padovai egyetemen. 2004-ben felvételt nyert a Pécsi Tudományegyetem Nyelvészeti Tanszékén indított Kommunikációs Doktori Programba. 2007 és 2008 között főiskolai tanársegédként dolgozott a Pécsi Tudományegyetem Illyés Gyula Főiskolai Karán kommunikáció és médiatudomány szakon, 2008-tól pedig óraadó a Budapesti Kommunikációs Főiskolán, valamint a Budavári Labirintusban idegenvezető és programszervező. Előadásai és szemináriumai leginkább a tömegkommunikáció-elmélet és a szociálpszichológia tudományterületeit ölelik fel. Doktori disszertációjában a trianoni békeszerződés szociális reprezentációit vizsgálja a korabeli és a jelenlegi nyomtatott sajtóban. Szociálpszichológiai kutatásai a Pécsi Tudományegyetem tanulmánykötetében és a Budapesti Kommunikációs Főiskola köteteiben jelentek meg.

Izsó Balázs
(1980)
ib@su.co.hu; *http://ib.su.co.hu*
Az *Impulsecreator.hu* szerkesztője. Tanulmányai helyett a hobbijával töltött temérdek idő ellenére sikerült mérnök-informatikus diplomát szereznie a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen. 1999 óta szerkesztője, szerzője és fotósa a basszusnehéz zenék és az urbánus kultúra hazai gyűjtőportáljaként jegyzett *Impulsecreator* magazinnak – feltéve, hogy talál rá időt, miközben IT biztonsági tanácsadóként próbálja boldogabb hellyé tenni a világot, illetve megteremteni egzisztenciáját.

Kacsuk Zoltán
(1980)
zoltan.kacsuk@gmail.com
A Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia és Társadalompolitika Intézetének Szociológia Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Továbbá egyetemi tanársegéd a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék Média Oktatási és Kutató Központjában. 2003-ban végzett a Budapesti Közgazdaságtudományi és Államigazgatási Egyetem szociológus–közgazdász szakán. Négy éven keresztül volt a Társadalomelméleti Kollégium tagja. Korábban a Központi Statisztikai Hivatalban dolgozott. Négy évig részt vett a *Replika* című folyóirat szerkesztésében, jelenleg az *EastBound* című online folyóirat szerkesztője. Egyik fő érdeklődési területe az ifjúsági szubkultúrák világa.

Kiss Tibor Noé
(1976)
kiss.tibor.noe@gmail.com
Újságíró, szerkesztő. A MÚOSZ Bálint György újságíró-iskolájának elvégzése (1995) után a PTE BTK-n államvizsgázott szociológiából (2007), jelenleg újságíróként dolgozik. A *Szoc.reál* nevű tudományos-kulturális periodika főszerkesztője volt, jelenleg a focitipp.hu honlapot szerkeszti. Zenekritikái, koncertbeszámolói többek között a *Magyar Narancs*ban és a pozsonyi *Új Szó* nevű napilapban jelentek, jelennek meg. 2010-ben jelent meg *Inkognitó* című regénye az Alexandra Kiadónál. Szabadidejében utazik, sétál, olvas, zenét hallgat és futballozik.

Kovács Balázs
(1980)
xrc@periszkopradio.hu; http://kbalazs.periszkopradio.hu/
A PTE MK Média- és Alkalmazott Művészeti Intézetének egyetemi tanársegéde, az
ELTE BTK Esztétika Tanszékének doktorjelöltje. Filozófus és médiaművész, a pécsi Periszkóp Rádió vezetője, az *Ott* digitális művészeti alkalmi folyóirat szerkesztője. Elektronikus zenei alkotóként hangperformanszokat, kísérleti dj-szetteket, interaktív

installációkat mutat be kiállítások, színi- és táncművészeti előadások keretében. Írásai tematikus kiadványokban *(Médium-hang-esztétika, Symposion, Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon)* jelennek meg a digitális zene és szonifikáció tárgykörében.

Kriza Bori
(1974)
krizab@freemail.hu
Szociológus, dokumentumfilm-rendező. Szociológusként végzett az ELTE-n, tanult a Közép-Európai Egyetemen, valamint a párizsi Sciences Po-n. Jelenleg az ELTE Szociológia Intézetében dolgozik mint oktató és a RECON (Reconstituting Democracy in Europe) európai demokráciákat elemző nemzeközi projekt kutatója. Számos társadalomtudományi kutatásban vett részt, dolgozott többek között az MTA, KSH, Közép-Európai Egyetem, EU Agency for Fundamental Rights által koordinált projektekben. Főbb érdeklődési területei: radikális jobboldali politikai pártok és ideológiák Európában, nemzeti mítoszok, identitás és kollektív emlékezet. Több tudományos publikációja jelent meg magyar és angol nyelven, rendszeresen közöl cikkeket, riportokat a magyar sajtóban. Az elmúlt években elnyerte a francia kormány, a Collegium Budapest, valamint a German Marshall Fund ösztöndíját. 1999 óta több társadalmipolitikai témájú díjnyertes magyar dokumentumfilmben közreműködött mint szerkesztő, riporter (Almási Tamás: *Valahol otthon lenni,* Gellér-Varga Zsuzsanna: *Szomszédok voltak,* Németh Gábor Péter: *Végállomások*). 2007-ben készült el első önálló dokumentumfilmje *Dübörög a nemzeti rock* címmel, melyet az elmúlt években számos nemzetközi fesztiválon és nyilvános vetítésen mutattak be.

L. Varga Péter
(1981)
kultikus@gmail.com
Az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa. A *Prae* irodalmi és irodalomtudományos folyóirat szerkesztője. Pécsen végzett 2006-ban magyar és kommunikáció szakon, majd 2006 és 2009 között a PTE és az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója volt. Disszertációját 2009-ben védte meg, azóta az ELTE-n tanít. Önálló kötete *A metamorfózis retorikái* címmel 2009-ben jelent meg a JAK-nál. Kollégáival közös metálzenei blogja: scriptum-metallum.prae.hu.

Patakfalvi Czirják Ágnes
(1985)
patakfa@yahoo.com
A PTE BTK Kultúratudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Szociológia–kulturális antropológia szakon végzett 2007-ben, a Babes–Bolyai Tudományegyete-

men, majd ugyanott komplex kultúrakutatás mesterszakon folytatta tanulmányait. Érdeklődési területei közé tartoznak az ifjúsági és zenei szubkultúrák, valamint a városantropológia. Szabadidejében, ha teheti, utazgat, film- és könnyűzenei fesztiválokra látogat.

Pulay Gergő
(1980)
pulaygergo@gmail.com
A CEU Department of Sociology and Social Anthropology PhD-hallgatója.
A PTE kommunikáció és szociológia szakjainak elvégzése után a Közép-Európai Egyetem Szociológia és Szociálantropológia tanszékén szerzett diplomát, majd doktori tanulmányait is itt folytatta a Marie Curie SocAnth program ösztöndíjasaként. Doktori kutatása az etnicitás, városi marginalitás és populáris kultúra összefüggéseire irányul Bukarest egy külső kerületében. Írásai többek közt a *Szoc.reál,* az *Anthropolis,* az *anBlokk,* a *Regio,* a *Replika* és a *Romani Studies* folyóiratokban, valamint tanulmánykötetekben jelentek meg.

Rónai András
(1976)
ronai.andras@quart.hu
www.quart.hu
A *Quart.hu* szerkesztője. Filozófusi és magyar szakos diplomáját az ELTE BTK-n szerezte meg, majd a Debreceni Egyetem doktori iskolájában tanult filozófiát. 2001 óta az Ultrahang.hu oldal munkatársa, részt vett az Ultrahang Alapítvány fesztiváljainak megszervezésében is. 2007 óta a *Quart.hu* szerkesztője. Könyvkritikái és filozófiai írásai az *ÉS*-ben, folyóiratokban, tanulmánykötetekben jelentek meg. A Magyar Fenomenológiai Egyesület alapító tagja, az *Aspecto* folyóirat szerkesztője. Filozófiai kutatási területe a kifejezés fenomenológiája; zenei érdeklődési területe folyamatosan tágul.

Székely Levente
(1979)
szekelylevente@excenter.eu; www.excenter.eu
Az Excenter Kutatóközpont kutatási igazgatója. Szociológus és statisztikus, tanulmányait az ELTE Társadalomtudományi és Bölcsészettudományi Karán végezte, jelenleg a Budapesti Corvinus Egyetem doktori programjának végzős hallgatója. Korábban a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen működő Információs Társadalom és Trendkutató Központban (ITTK) dolgozott kutatóként, megfordult neves piackutató intézetnél. Miután 2005-ben megnyerte az *Új Ifjúsági Szemle* publikációs pályázatát, folyamatosan jelennek meg írásai, 2007-től felkérik az „Ifjúság és társadalom" rovat vezetésére, 2009-től a lap társfőszerkesztője. Civil delegáltként szerepet

vállal a Gyermek és Ifjúsági Alapprogram Tanácsában (GyIA), tagja az Ifjúsági Szakértők Társaságának (ISZT). Korábbi szerkesztője az *Információs Társadalom* folyóirat konferenciarovatának, az *Infinit* portál és hírlevél több rovatának. Közel 40 tudományos publikáció (folyóiratcikkek, könyvfejezetek, jelentések) és több mint 30, főként online cikk önálló, vagy társszerzője. Kutatási területei: kultúrafogyasztás, médiafogyasztás, új média, ifjúságügy, oktatásügy, információs társadalom.

Szervác Attila
(1973)
sas@321.hu
Zeneszerző, szabad szoftver aktivista és Debian közreműködő. Az Linux-felhasználók Magyarországi Egyesületének elnökhelyettese, a Creative Commons Hungary Magyarország Egyesület elnökségi tagja. Munkáit főként a *Mutopia,* az *International Music Score Libra*ry és *SourceForge* oldalakon publikálja.

Tófalvy Tamás
(1980)
tamastofalvy@gmail.com
Kultúrakutató, kommunikációs szakújságíró, szerkesztő. A BME GTK Kommunikáció és Médiatudomány mesterképzésének vendégoktatója, az egyetem Filozófia és Tudománytörténet Tanszékének PhD-hallgatója, az IASPM magyar tagozatának elnöke. Korábban a párizsi Institut Nicod (ENS-EHESS-CNRS) PhD-hallgatója volt, részt vett az UQAM és a CEU posztgraduális kurzusain is, tanított a PTE BTK-n is, több hazai és nemzetközi konferencia előadója volt. Tanulmányai, esszéi, kritikái eddig többek között az *Annals of the New York Academy of Sciences,* a *Replika,* a *BUKSZ,* a *Magyar Pszichológiai Szemle,* a *Literatura,* a *Helikon,* az *Információs Társadalom,* az *Élet és Irodalom* és a *Magyar Narancs* hasábjain, valamint tanulmánykötetekben jelentek meg. Kutatásai mellett kommunikációs és médiaszakmai újságíróként, szerkesztőként dolgozik, több száz szakcikke jelent meg a *Kreatív,* a *Kreatív Online,* az *eMasa,* a *Lapkiadás és Médiapiac,* a *Magyar Reklám,* valamint a *Figyelő* című lapokban.

Vályi Gábor
(1975)
valyi@mokk.bme.hu
Kultúrakutató és DJ. A BME GTK adjunktusaként a rögzített zene kultúrtörténetéről, szubkulturális gazdaságokról tanít. Doktori fokozatát a londoni Goldsmiths College (University of London) Szociológia Tanszékén szerezte meg; disszertációját lemezgyűjtők egy transznacionális közösségének működéséről írta. Amikor nem a könyvek és a billentyűzet fölött görnyed, poros pincékben, vidéki garázsokban és reménytelen bolhapiacokon turkál a lemezek között. Kis hazánk és a nagyvilág számos jelentéktelen településének szinte nem is létező becsületvesztői mellett megjárta le-

meztáskáival New York, London, Párizs, Berlin és Szarajevó ismert klubjait is. Ha hagyják, hip hop, funk, afro-latin, jazz, techno vagy pszichedelikus rock lemezekkel égeti porig az erősítőket.

Vitos Botond
(1982)
x@vitos.tv; www.vitos.tv
A Melbourne-i Monash egyetem doktori hallgatója. Az ELTE TÁTK-n szerzett kulturális antropológusi diplomát, szakdolgozatában a csehországi psytrance színtér sajátosságait tárgyalta. Érdeklődési területei elsősorban az elektronikus tánczenei kultúra vizsgálata, a drogfogyasztás kulturális és rituális kontextusai, valamint a zene és technológia összefüggései. Szabadidejében megrendezett fotóval foglalkozik.

Wizner Balázs
(1972)
wizner@metaforum.hu
Szociológus, író, zeneszerző, a Metaforum Film vezető producere. 10 éven át dolgozott kutató szociológusként roma integráció, kisebbségpolitika és civilszervezeti szféra területen. 2004-ben megalapította a Metaforum Film Stúdiót, mely rövid idő alatt a szociális problémák iránt érdeklődő fiatal magyar filmrendezők fontos bázisává vált. A produceri munka mellett a filmkészítés alkotói folyamatában is részt vesz rendezőként, dramaturgként, illetve (képzett zenész lévén) zeneszerzőként. Jelentősebb produceri munkái: Magyar vagyok? Nem annak születtem (tolerancia-médiakampány, 2009), *Dübörög a nemzeti rock,* rendező: Kriza Bori, 2007, *Zsinagógát vegyenek,* rendező: Gellér-Varga Zsuzsanna, 2006, *Végállomások,* rendező: Németh Gábor Péter (2005), *Szomszédok voltak,* rendező: Varga Zsuzsanna (2005). Továbbá a *Kínai gyors* c. dokumentumfilm-sorozat rendezője (2008) és a *Dübörög a nemzeti rock* dramaturgja. Két regényt írt, *A.N. – Az Argentin Nő* (JAK Kiadó, 2005), és *A pilóta* (Budapest, Möbius Science Fiction, 2000) címmel, valamint *A palacsinta hangja (cigány gyermekek írásainak gyűjteménye,* Palatinus Kiadó, 1999) szerkesztője.

A kötetben közreműködő szerzők kapcsolódó műveinek válogatott bibliográfiája

Barna E. (2010) 'There are places I'll remember …:' A Sense of Past and Locality in the Songs of the Beatles and the Kinks. In H. Tessler és N. Hassan, szerk. *Sounds of the Overground*. Turku: International Institute for Popular Culture, 49–57.

Barna E. (2007) 'With chasteness of sea-girls…:' Björk's Adaptation of E.E. Cummings' Poetry. In J. Flajsar és Z. Vernyik, szerk. *Words into Pictures: E.E.Cummings' Art across Borders*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 170–185.

Batta B. (2007) A Zenei Újrahasznosítás Kora. In Virág Z., szerk. *Extázis és agónia: Független zenei (h)arcterek*. Szeged: Fosszília, 74–85.

Batta B. (2007) A Zenei Újrahasznosítás Kora, I. *Prae*, 1: 83–89.

Batta B. (2007) A Zenei Újrahasznosítás Kora, II. *Prae*, 3: 81–90.

Batta B. (2008) A Zenei Újrahasznosítás Kora, III. *Prae*, 1: 90–100.

Batta B. (2008) Hová tűnt a Techno? Klubosodás, professzionalizáció, trendmozgás és egy elektronikus zenei alapító műfaj minimálissá zsugorodása. *Prae.hu*. Elérhető: *http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=1585* (Hozzáférés 2010. május 10.)

Batta B. (2009) A technika kultúrájától a kultúra technikájáig: Technika és médium a műalkotások sokaságának korszakában. *Prae*, 4: 94–113.

Batta B. (2009) Hang(minta)–Kulturális diskurzus–Tech&Bass: Az elektronikus zenei evolúció vizsgálatának média- és kultúraelméleti horizontja. In Batta B. és Tóth B., szerk. *Médium. Hang. Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Szeged: Universitas, 117–138.

Batta B. szerk. (2009) *Médium. Hang. Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Szeged: Universitas.

Bátorfy A. (2005) Digitális rabszolgasors: az afro-latin kultúra és az elektronikus (tánc)zene találkozása. *Beszélő*, 9: 82–91.

Bátorfy A. (2007) Az elektronikus tánczenei kultúra mint ellenségkép Magyarországon. *Beszélő*, 1: 104–112.

Bodó B. (2003) A „mély link". Internetes tartalomszolgáltatók vs. Internet. *Beszélő*, 3(9): 20–29.

Bodó B. (2006) 50bri Jó5k4 |)!9!t41: A kulturális hiánygazdaság felszámolása. *Café Bábel*, 53: 23–31.

Bodó B., és Lakatos, Z. (2010) A filmek online feketepiaca és a moziforgalmazás. *Szociológiai Szemle*, 3: 34–75.

Bodó B. (2011) Coda: A Short History of Book Piracy. In J. Karaganis, szerk. *Media Piracy in Emerging Economies*. New York: Social Science Research Council, *megjelenés alatt*.

Halácsy P., Vályi G. és B. Wellman szerk. (2007) *Média Re:Mix 2: Hatalom a mobil tömegek kezében*. Budapest: Typotex.

Havadi G. (2006) Az „Új népi szórakozóhely". *FONS*, 3: 315–354.

Havadi G. (2008) Állambiztonság és a vendéglátás szigorúan ellenőrzött terei a szocializmusban: A „Koccintós"-csoport leleplezése. In Horváth S., szerk. *Mindennapok Rákosi és Kádár korában*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 172–186.

Havadi G. (2010) Hungarian Jazz – behind the Iron Curtain: The micro-historical aspect. In G. Pickhan és R. Ritter, szerk. *Jazz Behind the Iron Curtain (Jazz under State Socialism, vol. 1)*. Berlin: Peter Lang, megjelenés alatt.

Havadi G. (2009) A gumibot politikailag visszahat, káros. In *Archivnet*, 6. Elérhető: *http://natarch.hu/archivnet/old/rovat/cikk.phtml?cikk=336* (Hozzáférés 2010. május 10.)

Havadi G. (2010) Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall,* 39: 31–57.

Havadi G. (2010) A szórakozás mikrotörténeti aspektusai és dimenziói Szombathelyen 1945–1989. In Valuch T., szerk. *Tanulmányok Szombathely történetéből, 1945–1990*. Szombathely: Szombathely Megyei Jogú Város Önkormányzata, 324–382.

Kacsuk Z. (2005) A gördeszkázás jelentései: Kísérlet egy „poszt-strukturalista" szubkultúra-elemzésre. *Tabula*, 1: 19–47.

Kacsuk Z. (2005) Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek: A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika*, 53: 91–110.

Kacsuk Z. szerk. (2005) Szubkultúrakutatás? *Replika*, 53: 89–170.

Kovács B. (2003) „Audio-vizuális pingpong:" Szonifikáció-vizualizációs demonstráció. *Balkon*, 12: o. n.

Kovács B. (2003) Adorno és a Kritikai Pedagógia. *Iskolakultúra*, 10: 84–90.

Kovács B. (2003) Az underground alternatívája: Hungaroton – kortárs zene a '70–80-as években. In Havasréti J. és K. Horváth Zs., szerk. *Avantgárd: underground: alternatív – Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Pécs: Artpool Művészetkutató Központ, Kijárat Kiadó és PTE BTK Kommunikációs Tanszék, 205–213.

Kovács B. (2004) (P)Bécsi Kör, (P)Bécsi Iskola. *Institute of Contemporary Art (I.C.A) Naplója*, 1: o. n.

Kovács B. (2004) Magánművészetek: a médium kiiktatásai. *Institute of Contemporary Art (I.C.A) Naplója*, 20: 28–31.

Kovács B. (2006) Rekurzív kompozíciós és hangszintézis lehetőségek MaxMSP segítségével. *Symposion*, 47–49: o. n.

Kovács B. (2009) Chowning és az elektroakusztikus zene auditív fordulata. In Batta B. és Tóth B., szerk. *Médium. Hang. Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Szeged: Universitas, 171–180.

Kriza, B, Kovács É. és Vajda J. (2002) Fiatalok és a jobboldali radikalizmus: MIÉP-es élettörténetek. In Csepeli Gy. és Örkény A., szerk. *Gyűlölet és politika*. Budapest: Minoritás Alapítvány, Friedrich Ebert Stiftung, 339–363.

Kriza, B (2004) Anti-Americanism and Right-wing Populism in Eastern Europe: the Case of Hungary. 6th Annual Kokkalis Graduate Workshop 2004, John F. Kennedy School of Government, Harvard University. Elérhető: *http://www.ksg.harvard.edu/*

kokkalis/GSW7/GSW%206/Borbola%20Kriza%20Paper.pdf (Hozzáférés 2010. január 17.)

L. Varga P. (2003) Identitás és normaképzés a heavy metál szubkultúrában: A Metal Hammer retorikája. *Prae*, 3: 87–102.

L. Varga P. (2005) Képiség, intermedialitás, identifikáció a metálzenei kultúrában. *Prae*, 3: 75–91. Elérhető továbbá: L. Varga P. (2009) *A metamorfózis retorikái*. Budapest: JAK–Prae.hu, 205–238.

L. Varga P. (2008) „költőből van töltőtoll": Mediális hurkok Kispál-dalokban. *Prae*, 3: 35–44. Elérhető továbbá: L. Varga P. (2009) *A metamorfózis retorikái*. Budapest: JAK–Prae.hu, 144–161.

L. Varga P. (2010) A szenvedés esztétikái: Valóságeffektusok és felfüggesztésük a metálban. *A Vörös Postakocsi*, nyár: 3–11.

Patakfalvi Czirják Á. (2007) Going Under: A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása. In Jakab A. Zs. és Keszeg V., szerk. *Csoportok és kultúrák: Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 75–100.

Pintér R. és Székely L. (2006) Bezzeg a mai fiatalok: A tizenéves korosztály médiafogyasztása a többségi társadalom tükrében. In Dessewffy T., Fábián Z. és Z. Karvalics L., szerk. *Internet.hu: A magyar társadalom digitális gyorsfényképe 3*. Budapest: TÁRKI, 135–158.

Pulay G. (2008) Világzene: kinek a zenéje? A clejani cigányok esete a világpiaccal. *anBlokk*, 1–2: 125–139.

Rab Á. és Székely L. (2007) Változó ifjúság az információs társadalomban. In Nagy Á., szerk. *Ifjúságsegítés: Probléma vagy lehetőség az ifjúság*. Budapest és Szeged: Belvedere, Palócvilág és Új Mandátum, 224–244.

Rónai A. (2006) Zene és figyelem. *Symposion*, (47–48), Elérhető: *http://uh.hu/cikk.php?t=c&id=32* (Hozzáférés 2010. március 23.)

Rónai A. (2009) Az önkifejezés, az ipar és az emberek: etikai viták a letöltésről. In Batta B., szerk. *Médium. Hang. Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*. Szeged: Universitas, 224–232.

Rónai A. (2010) „Csak azért tetszik neked, mert a Pitchfork azt írta, hogy jó!" A nagy indie-vita. In *Quart.hu*, 2010. január 26., Elérhető: *http://quart.hu/cikk.php?id=4630* (Hozzáférés 2010. október 2.)

Székely L. (2006) Másvilág: Fiatalok az információs társadalomban. *Új Ifjúsági Szemle*, 3: 35–45.

Székely L. (2007) A jövő médiafogyasztói. *Új Ifjúsági Szemle*, 1: 82–92.

Tófalvy T. (2003) Az ajtók a baloldalon nyílnak: Politikai hardcore és a JTTP Records. *Szoc.reál*, 8: 34.

Tófalvy T. (2003) Chomsky New Yersey-ben. Globalizáció és hardcore: célok és félreértések. *Institute of Contemporary Art (I.C.A) Naplója*, 11: 12–17.

Tófalvy T. (2004) Egy ellenzék ellenzékéből alternatív életmód: a straight edge etikáról. *Institute of Contemporary Art (I.C.A) Naplója*, 20: 23–27.

Tófalvy T. szerk. (2004) Ellenkultúra. *Institute of Contemporary Art (I.C.A) Naplója*, 20.

Tófalvy T. (2005) Árnyékbokszolók: Közösség- és ellenségképző stratégiák „tough guy" hardcore szövegekben. *Szoc.reál*, 10: 52–55.
Tófalvy T. (2006) Kommentárok és próféciák. Szövegtípusok és kommentárok hardcore szövegekben. *Prae*, 3: 43–49.
Tófalvy T. (2008) Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig. *Replika*, 65: 135–149.
Tófalvy T. (2008) Myspace-bandák és címkézés-háborúk: Az online közösségi alkalmazások és a deathcore színtér esete. *Replika*, 65: 217–233.
Tófalvy T. szerk. (2008) Extrém színterek: Zene, műfajok és online közösségek. *Replika*, 65: 7–29; 135–251.
Tófalvy T. (2009) Nincs és nem is volt: a magyar popzenei újságírás. *eMasa.hu*. Elérhető: *http://www.emasa.hu/cikk.php?id=5487* (Hozzáférés 2010. szeptember 12.)
Urbán Á. és Székely L. (2007) Kutatói kihívások a kommunikáció- és médiakutatásban. *Infinit hírlevél*, 2007. 01. 26. Elérhető: *http://archive.infinit.hu/2007/0126/indextudtech1.html* (Hozzáférés 2008. október 15.)
Vályi G. (2003) Grass-roots Cultural Globalisation in East-Central Europe. Proceedings. Kakanien Institut: NetKultur Wissenschaft konferencia, Budapest. Elérhető: *http://www.kakanien.ac.at/beitr/ncs/GValyi1.pdf* (Hozzáférés 2010. szeptember 12.)
Vályi G. (2003) Közösségi médiumok, globális hálózatok, önszervező társadalom: A szubkulturális nyilvánosság szerkezetváltozása. In Havasréti J. és K. Horváth Zs., szerk. *Avantgárd: underground: alternatív: Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Pécs: Artpool Művészetkutató Központ, Kijárat Kiadó és PTE BTK Kommunikációs Tanszéke, 215–223.
Vályi G. (2004) Alulról jövő kulturális globalizáció és az internet: A kelet középeurópai nu jazz színtér esete. *Médiakutató*, 2: 95–114.
Vályi G. (2004) Közösségek hálózati kommunikációja. *Szociológiai Szemle*, 4: 47–60.
Vályi G. (2004) Rögzített forrásból. *Café Bábel*, 45–46: 35–44.
Vályi G. (2005) Zene, technológia, hatalom: A rögzített zene kritikai kutatása. *Replika*, 49–50: 27–44.
Vályi G. szerk. (2005) Gépszerű zene. *Replika*, 49–50: 45–117.
Vályi G. (2006) Valami tempósabb lemezed nincsen? *Café Bábel*, 52: 51–61.
Vályi G. (2007) From Peer Review to Peer-2-peer: The Transformation of Knowledge Networks. In Gács A., szerk. *Szétfolyóirat*. Budapest: L'Harmattan, 106–115.
Vályi G. (2007) Lemezgyűjtés kritikai perspektívában: Hagyomány és eredetiség konstrukciók az Edison galaxisban. In Wilhelm G., szerk. *Hagyomány és eredetiség. (Tabula könyvek 8)* Budapest: Néprajzi Múzeum, 71–82.
Vályi G. (2007) Lemeztúrás és szubkulturális tőke: Egy lemezgyűjt közösség változó „játékszabályai". In Jakab A. Zs. és Keszeg V., szerk. *Csoportok és kultúrák: Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 51–74.
Vályi G. (2010, előkészületben) Remixing Cultures: Bartók and Kodály in the Age of Indigenous Cultural Rights. In K. McLeod és R. Kuenzli, szerk. Cutting Across Media. Durham (NC): Duke University Press, előkészületben.

Vályi G. (2011, előkészületben) Crate diggers, record dealers and podcasters: The institutionalization of a subcultural economy and the birth of an alternative canon. In W. Straw és J. Janotti Jr, szerk. *Institutions of Musical Memory in the Americas*. London: Peter Lang, előkészületben.

Vitos B. (2006) Technotudomány a kortárs elektronikus zenében. *Kultúra és Közösség*, 2: 93–100.

Vitos B. (2009) The Inverted Sublimity of the Dark Psytrance Dance Floor. *Dancecult Journal*, 1(1). Elérhető: *http://dj.dancecult.net/index.php/journal/article/viewFile/35/12* (Hozzáférés 2010. szeptember 29.)

Vitos B. (2010) DemenCZe: Psychedelic Dementia in the Czech Republic. In G. St John, szerk. *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*. New York: Routledge, 151–169.

AZ ELSŐ HAZAI KÖTET A DIGITÁLIS ZENE KULTÚRÁJÁRÓL

A kötet kapható: Alexandra hálózat, Aktrecords, ELTE-Jegyzetbolt

www.mediumhang.com

A kötet társadalomtudományos alapossággal, egyben közérthető módon, magyar nyelven elsőként írja le és elemzi az új média térhódítása által meghatározott közegben átalakuló zenei közösségek dinamikáját és működését, illetve a tágabb kontextust adó kulturális és zenei trendeket. Az egyes tanulmányok egyúttal reflektálnak azokra a párhuzamos, kortárs zenei közösségi, történeti folyamatokra is, amelyek az átstrukturálódó médiatér legnépszerűbb kommunikációs csatornáitól távolabb zajlanak a legkülönbözőbb műfajokhoz kötődve, az elektronikus zenétől kezdve a black metalon át egészen a világzenéig.

A tanulmánygyűjteményt szerteágazó tudományközi szemlélete okán egyaránt ajánljuk a kultúra- és társadalomtudományok, a média, illetve a kortárs digitális kultúra és zenei közösségek iránt érdeklődő olvasók figyelmébe.

A szerkesztőkről:

Tófalvy Tamás kultúrakutató, kommunikációs szakújságíró, szerkesztő. A BME GTK Kommunikáció és Médiatudomány mesterképzésének vendégoktatója, az egyetem Filozófia és Tudománytörténet Tanszékének PhD-hallgatója, az IASPM magyar tagozatának elnöke.

Kacsuk Zoltán kultúrakutató. A BCE TK Szociológia és Társadalompolitika Intézet Szociológia Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, a BME GTK Szociológia és Kommunikáció Tanszék Média Oktatási és Kutató Központjának tanársegédje.

Vályi Gábor kultúrakutató, DJ. A BME GTK Szociológia és Kommunikáció Tanszék Média Oktatási és Kutató Központjának adjunktusa, doktori fokozatát a londoni Goldsmiths College (University of London) szociológia PhD-programján szerezte.

MOKK Center for Media Research and Education MŰEGYETEM 1782

TársadalmiNem- és Kultúrakutató Központ

ZENEI HÁLÓZATOK Zene | Közösség | Média