

O. Réti Zsófia

Kelet-európai popzene- és filmkutatás négy friss gyűjtemény tükrében

E munka négy, egymással szorosan összefüggő, kelet-európai popzenei tematikájú, angol nyelvű tanulmánygyűjtemény közös szemlésére, kritikájára vállalkozik. Bár a kelet-európai popzene kutatása nem új keletű, e kutatások hálózatosodása, nemzetközi szintésre lépése, illetve társdiszciplínákhoz kapcsolódása csak az elmúlt néhány évben történt meg, jórészt Ewa Mazierskának és Győri Zsoltnak, a jelen írás szűkebb témáját jelentő négy kötet két szerkesztőjének köszönhetően. A négy gyűjtemény közül kettő a popzene mozgását tárgyalja; ilyen a *Popular Music History* folyóirat különszáma arról, hogy a kelet-európai popzene miként lépi át a nemzeti határokat (2016), illetve az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* című kötet (2019). A másik kettő a film és a popzene kapcsolatát vizsgálja: ilyen a *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* című tanulmánykötet (2018), illetve a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat különszáma (2019) – ez utóbbit Győri Zsolt egyedül jegyzi szerkesztőként.

A kelet-európai popzene kutatása: a kezdetek

Nem is olyan régen múltak el azok az idők, amikor a kelet-európai popzene kérdését sokan annak derivatív voltával és mindössze helyi jelentőségével intézték el. A térség populáris zenéjével még az egyébként helyi kötődésű kultúrákutatók sem foglalkoztak behatóbban. Amikor mégis megkezdődtek az ez irányú kutatások, a popzene kelet-európaisága, azaz sokszor kizárólag lokálisként, az adott nyelvi-nemzeti közösség belügyeként kezelt volta hozzáférhetetlenné tette e munkákat a nemzetközi kutatóközösség előtt.

A múlt és a jelen magyar popzenéjének kutatása például csak az elmúlt néhány évben lépett a nemzetközi szintésre: ennek egyik első példája az *Eastbound* folyóirat Tófalvy Tamás és Trever Hagen által szerkesztett 2012-es különszáma a popzene és társadalom kapcsolatáról Közép-Európában, illetve a Barna Emília és Tófalvy Tamás által szerkesztett, 2017-es *Made in Hungary: Studies in Popular Music* [Made in Hungary: Popzenei tanulmányok] a Routledge kiadásában. Nemzetközi kontextusban Ewa Mazierska *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* [Popzene Kelet-Európában: a hidegháborús paradigma megtörése] című gyűjteménye (2016) volt az egyik első ilyen irányú kezdeményezés. Az utóbbiakban rendre felbukkanó nevek – például Barna Emília, Csatári Bence, Hammer Ferenc, Ignácz Ádám, Jávorszky Béla Szilárd – legtöbbször közös, hogy a popzene az elsődleges, szűkebb kutatási témájuk, és/vagy maguk is zenélnek vagy zenéltek.

Részben e kötetek nyomán is kirajzolódik egy olyan új kulturális látkép, amelyben a kelet-európai popzene egy számos elágazási felülettel rendelkező, saját jogán is legitim, gazdag és összetett kutatási területként lép elő. Mindez talán a zene kettős természetével magyarázható: egyrészt a megfoghatatlan, elillanó zene kiválóan alkalmas arra, hogy különböző jelentéstulajdonításokat, egyéni emóciókat rendeljenek hozzá, másrészt anyagsága, hordozóhoz kötött volta jól körülírhatóvá és kutathatóvá teszi a mozgását, vándorlását. A kelet-európai popzene tehát már távolról sem kizárólag a zenetudománnyal foglalkozó szakemberek terebélyes; a tágabban értelmezett kultúratudományok, a film-, a média-, a történettudomány, illetve az emlékezetkutatások irányából érkező kutatók számára is termékeny kiindulási pontot tud nyújtani.

Ezt bizonyítja annak a nemzetközi és interdiszciplináris kutatói közösségnek a létrejötte is, amely jelentős részben két kutató, Ewa Mazierska (University of Central Lancashire) és Győri Zsolt (Debreceni Egyetem) hálózatépítő tevékenységének köszönhető. Mazierska és Győri, akik maguk is a filmtudomány irányából érke-

tek a popzene területére, megnyitották az utat a popzene mint legitim és releváns kutatási terület felé a társdiszciplínákból érkező szakmabeliek számára.

Eközben fenntartották a folytonosságot a korábbi, részben Mazierska nevéhez köthető kutatásokkal, hiszen az általuk rendezett, 2016-ban a Debreceni Egyetemen megtartott popzenei tematikájú konferencián a korábbi angol nyelvű munkák szerzőinek legtöbbje is részt vett. Részben ennek az együttgondolkodásnak és az ezt követő közös munkának az eredménye az a négy, egymással szervesen összekapcsolódó, egymást logikailag kiegészítő angol nyelvű kiadvány Mazierska és Győri szerkesztésében, amely ennek az írásnak is szűkebb témáját képezi. Ezek közül kettő a popzene mozgását tárgyalja a *Popular Music History* folyóirat különszáma arról, hogy a kelet-európai popzene miként lépi át a nemzeti határokat (2016), illetve az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* [Kelet-európai popzene transznacionális kontextusban] kötet (2019). A második kettő a film és a popzene kapcsolatát vizsgálja: ilyen a *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* [Popzene és a mozgókép Kelet-Európában] című tanulmánykötet (2018), illetve a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat különszáma (2019) – ez utóbbit Győri Zsolt egyedül jegyzi szerkesztőként.

Ahogy jobbra a címekből is kitűnik, valamennyi kötet Kelet-Európaként nevezi meg azt a régiót, amelyre vizsgálódásait irányítja, s ez nemcsak terminológiai ízlés kérdése, de sokat elárul a szerkesztőpáros történelmszemléletében gyökerező szövegrendezési gyakorlatról is. Ahogy az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* című kötetük bevezetőjében hangsúlyozzák, vannak olyan kutatók, akik a megnevezésben a vasfüggöny szigorú kelet–nyugat-dichotómiájának leképeződését látják, s ekként elavultnak tekintik. A szerkesztők azért döntöttek mégis a Kelet-Európa megnevezés mellett, mert az államszocialista időszakot és az azt követő poszt-szocialista évtizedeket egyaránt felölelő válogatás az 1989–90-es változások mellett a két időszak közti folytonosságokra is figyelmet fordít (Mazierska & Győri 2019: 5). Szintén a „Kelet-Európa” megnevezés mellett szól, hogy a szövegekből rendre kitűnik: a kelet-európai identitás maga is a Nyugathoz viszonyítva (annak ellenében, azzal párbeszédbe állítva, szándékos különbségeket fogalmazva meg, vagy éppen alkalmanként azt a helyi viszonyokra alakítva) képződik meg.

Ennek megfelelően tehát a Kelet-Európa megnevezés a négy kötet esetében a következő országokat foglalja magában: Bulgária, a volt Csehszlovákia országai, Észtország, a volt Jugoszlávia országai, Lengyelország, Magyarország, Románia és Ukrajna. Nemcsak a két szerkesztő anyaországi jártasságának és kapcsolati hálójának tudható be, hogy a négy kötetben együttvéve csakúgy, mint az egyes kötetekben észrevehető a magyar és a lengyel témák enyhe túlsúlya, hanem azzal is magyarázható, hogy Lengyelországra és Magyarországra egyaránt mini rockbirodalomként tekintettek a régióban (Mazierska & Győri 2018: 15), illetve hogy Magyarországon tűnik a popzene és a mozgókép kapcsolata a legsokszínűbbnek (Mazierska & Győri 2018: 22).

A kelet-európai popzene transznacionális utazása

Ebben a kontextusban tehát a szerkesztőpáros két, a kelet-európai popzenéhez kapcsolódó interszekciót jár körül: egyrészt ennek transznacionális, határokon átívelő természetét kutatva, másrészt a mozgóképhez való viszonyukat elemezve. Az első metszéspontot a *Popular Music History* című folyóirat különszáma és az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* kötet tárgyalja. A két kiadvány hasonló alapvetésből indul ki: abból tudniillik, hogy a dalok – Wilhelm Tappert kifejezésével élve – „a világ legfáradhatatlanabb utazói” (Mazierska & Győri 2019: 1), ami különösen igaz a popzenére, hiszen globalizálódó világunkban e dalok sokkal kevésbé vannak a zene nemzeti intézményrendszeréhez kötve, mint a klasszikus zene, és technológiai sokszorosíthatóságuk miatt fizikailag is könnyen járnak be a Földet. Sokáig azonban a kelet-európai popzene határokon átívelő mozgásának értelmezése abban merült ki, hogy az irodalom felismerte egyes műfajok – például a balkáni és a cigányzene – transznacionális jellegét, illetve nyugtázta a nyugati hatás tényét, ezt sok esetben a politikai ellenállással kapcsolva össze (Mazierska & Győri 2019: 2).

Kérdés persze, hogy államszocializmus évtizedei alatt (vagy éppen azok után) keletkezett popkultúra inherensen politikai töltettel bír-e, miközben például Magyarországon a Kádár-kor kultúrpolitikáját a 3T közül a közép, a „tűrés” ha nem is folyamatos, de mindenképp érzékelhető szélesedése jellemezte, így egy popkulturális

termék, például egy dal nem feltétlenül jelentett a rendszer melletti kiállást vagy azzal való szembeszegülést. Az azonban bizonyára biztonsággal állítható nemcsak az 1989–90 előtti évtizedek popzenéjéről, hanem annak nyugati, zömmel angolszász importjáról is, hogy annyiban politikus, amennyiben az identitásformálásban van megkerülhetetlen szerepe (Mazierska & Győri 2016: 6), és annyiban ideologikus, amennyiben az ideológiához való viszonyra a fennmaradása érdekében szüksége volt.

A témát tárgyaló két kiadványból kiderül, hogy a popzene nyugatról keletre áramlásának egyszerű, centrum–periféria-elrendeződésre építő és némiképp a kulturális kolonizáció asszociációit megidéző logikája a kelet-európai popzene esetében túlegyszerűsítő és ebben a formájában tarthatatlan. Természetesen a kötetek szólnak a klasszikus nyugat-keleti átvételekről is, azonban minden esetben egészen új kontextusban, a „kulturális imperializmus” logikáját (Mazierska & Győri 2019: 12) jócskán meghaladva, nagyon specifikus helyzetekben tárgyalják ezeket.

Adam Havlik tanulmánya (2019) például a popzene nyugatról keletre kerülését a fizikai hordozók – lemezek, kazetták – legális vagy illegális úton Csehszlovákiába jutásának nyomon követésével elemzi. Ugyanebben a kötetben jelent meg Aimar Ventsel (2019) történész-antropológus rendkívül szórakoztató és informatív munkája, aki egy ideig egy tartui szórakozóhely koncertszervezőjeként dolgozott, és szintén jól körülhatárolható példával, a nyugati punk/ska-zenekarok Észtországba csábításának trükkjeivel meggyőzően érvel amellett, hogy Kelet-Európa folyton változó határvidékként képződik meg a nyugati fantáziákban.

A másik két, nyugat-keleti irányú kölcsönzést tárgyaló tanulmánynak központi kérdése a popzene (nyugatról való átvitelének) fentebb tárgyalt politikus vagy apolitikus volta. Ewa Mazierska és Xavier Stańczyk közös tanulmánya (2018) Leonard Cohen lengyelországi recepciójáról például a költő-dalszerző esetében az ellenállás és az ehhez kapcsolódó kereskedelmi-kulturális vonzerő különböző, az évek előrehaladásával folyton változó alakzatait rendeli Cohen lengyel kultuszához: a *protest song*októl kezdve az állami média által is kanonizált alkotói perszónáig, a belső emigráció és a teljes apolitikusság pozícióit felvillantva. Győri tanulmányában (2016) a kilencvenes évek debreceni alternatív szcénáját vizsgálja, és amellett érvel, hogy ebben az esetben a nyugati minták hatása éppen a debreceni DIY-kör apolitikus voltában érhető tetten – szemben például a budapesti alternatív közösséggel, amely kifejezetten a politikai állásfoglalások köré rendeződött.

A popzene nyugatról keletre utazása mellett ennek fordítottjára is látunk példát a tanulmánykötetekben. A keletről nyugat felé irányuló mozgások egy része rögtön destabilizálja a Kelet-Európa megnevezésbe beleértett kelet–nyugat-dichotómiát és értékhierarchiát: Mazierska egyik szövege (2016) és Stańczyk tanulmánya (2018) egyaránt a lengyel pop-rock orientalista jegyeivel foglalkozik. Mazierska amellett érvel, hogy az egzotikus motívumok átvétele különböző módokon jelent meg: míg az ötvenes-hatvanas évek tánczenéjében inkább a turisták számára elérhető keleties formai giccs kapott helyet, addig a későbbi időszakok rockzenészei megkísérelték a keleti hangzásvilágot reprodukálni, sőt sokszor még a keleti filozófiát is igyekeztek áttemelni. Mazierskához hasonlóan Stańczyk is az autenticitás, a szabad művészi önkifejezőmód egy lehetséges módjaként olvassa a keleti minták használatát a lengyel popban: amellett érvel, hogy a közel- és a távol-keleti stílusjegyek átvétele a lengyel rock politikai semlegességének megőrzését célozta.

Kelet-Európából Nyugatra vándorlást dokumentál viszont Mariusz Gradowski (2019) munkája, aki Ceslaw Niemen lengyel popsztár nyugati karrierjének kudarcát vizsgálja: szerinte azért lett külföldön sikertelen, mert megpróbálta felvenni az érzékeny, független művész pózát, ami jobban működött volna a kelet-európai régióban, mint Nyugaton. Bülgözdi Imolával közösen jegyzett tanulmányunkban (Bülgözdi & Réti 2016) szintén egy hasonló mozgást elemzünk: az *István, a király* című rockopera recepcióját követjük nyomon egyrészt a határon túli magyar közösségekben, másrészt pedig Pigniczky Réka *Inkubátor* című dokumentumfilmjét elemezve az amerikai magyar diaszpórában. Bár a határon átlépve az ellenállás képzete jócskán átértékelődött, mindkét szórványközösségben a kollektív identitás formációjának sarokköve lett a rockopera – talán még inkább, mint Magyarországon.

A kelet-európai pop utazásának harmadik vonatkozása a zene régió belüli mozgása. A régió két peremének tekinthető Lengyelországot és Jugoszláviát összefonó popzenei kapcsolódási pontokról két tanulmány is szól: Mazierska (2016) Goran Bregovic és a lengyel sztárok együttműködéseit vizsgálja, míg Zlatko Jovanovic (2016) a jugoszláv és a lengyel punkrock szcena közti kapcsolatot elemzi 1981–1982-ben.

Szintén a zenei mintázatok, műfajok régió belüli kölcsönhatását mutatja annak a nemzetközi jelenségnek a létezése, amely a térség különböző országaiban eltérő neveken ismert: Szerbiában *turbo-folk*, Romániában

manele, Bulgáriában *chalga* – ezek mind a hagyományos balkáni zenei motívumok és a popzene fúziójából jöttek létre. A *Popular Music History* folyóiratban ezt a témát tárgyalja Ruxandra Trandafolu tanulmánya (2016), amely a manele műfajába tartozó videoklipek elemzésével arra kérdezi rá, hogy annak nemzetközi jellege elhíthetetleníti-e a zsánert, vagy éppen a demokrácia elterjedését segíti-e elő.

A műfaji határok megvonásának nehézségeivel vet számot Slobodan Karamanic és Manuela Unverdorben közös munkája (2019), amely az általuk „high” és „low Balkan”-nak nevezett zenei kategóriák összemoshatóságát tárgyalja. Míg a „high Balkan” magas szimbolikus tőkével rendelkező, nemzetközileg is elismert műfaj (például a fentebb említett Goran Bregovic munkássága tartozik ide), addig a „low Balkan” (amilyen például a turbo-folk is), legtöbbször lenézett, értéktelenné tekintett zenei kategóriaként jelenik meg, annak ellenére, hogy javarészt nem inherens, hanem kontextusból adódó műfaji eltérésekről beszélhetünk.

A popzene régióon belüli mozgásának harmadik vonatkozása a hallgatóság mozgásán alapul, s azokra az időszakos heterotópiákra vonatkozik, amelyeket a régióban megrendezett könnyűzenei fesztiválok hoznak létre – az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* kötet egy egész tematikus kategóriát szentel az ezekkel foglalkozó szövegeknek. Dean Vuletic (2019) áttekintést nyújt a Nyugathoz kapcsolódó Eurovíziós dalfesztivál ellenében, annak keleti ellenpontjaként megrendezett Intervíziós dalfesztivál történetéről, Győri vonatkozó munkája pedig (2019a), amely szintén diakrón vizsgálat, azt elemzi, hogy a Hajógyári-szigeten 1993 óta minden évben megrendezett Sziget-fesztivál miként vált a rendszerváltás utáni évek megvalósult utópiájából valami egészen mássá: „egy kelet-európai popkulturális kísérletté az elüzetiesedés korában” (Győri 2019a, 209). Ruxana Trandafolu (2019) a kolozsvári Untold-fesztivált elemezve azt vizsgálja, hogy mennyiben globális és mennyiben (globalizált) lokális identitások jelennek meg a fesztivál marketingstratégiájában. Ez utóbbi két tanulmány már színre viszi azt a mediális változást is, amelyben a zene transznacionális szereplését erőteljesen befolyásolják a vizuáliák – ezekben az esetekben a Sziget és az Untold fesztiválok marketingje.

A kelet-európai popzene transzmediális utazása

Éppen erre a kiegészülésre, (mozgó)kép és popzene összekapcsolódására mutat példákat a másik két kiadvány (*Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, illetve a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat tematikus különszáma) – s tegyük hozzá, ez az interszekció már eleve magában foglalja a kelet-európai popzene fent elemzett, vándorló természetét. Ahogyan az *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* kötet és a *Popular Music History* folyóiratszám is közös alapvetésekből indul ki, ez a két munka is bevállaltan szerves kapcsolatban áll egymással, és szintén paradigmamódosítást sürget a kelet-európai filmtudományban.

A film és a popzene kapcsolatát Kelet-Európában legfőképpen azért hanyagolta eddig a szakma, mert van egy olyan elfogultság a kelet-európai filmtudományban, amely kifejezett előnyben részesíti a kiemelkedő filmszerzők magasművészetinek tartott filmjeit (Mazierska & Győri 2019: 1), és impliciten arra a belátásra épül, hogy a műfaji film valamiképpen mindig az éppen aktuálisan regnáló ideológiáknak van alárendelve. A két kiadvány – bennük összesen tizennyolc tanulmánnyal – egy olyan, kevésbé elfogult képet kíván festeni a kelet-európai filmről, amely nem lázadó *auteur*ök maroknyi mesterművével írja le a régió filmtörténelmét (Mazierska & Győri 2019: 2).

A szerzői és műfaji film e lebontandó ellentéte mellé egy sor másik olyan dichotómia párosul, amelynek meghaladása a gyűjtemények kimondott célkitűzései közé tartozik. Ilyen például a művészet és a szórakozás, vagy más kontextusban a magas és az alacsony kultúra inherensként értett különbségének megkérdőjelezése (Győri 2019b: 93). E distinkciók megkérdőjelezése például olyan új területeket nyit meg a vizsgálat számára, mint az egyszerűs műalkotásként nehezen elgondolható videoklipek vizsgálata – amely azonban talán közelebb áll a kultúratudomány, mint a klasszikus filmtudomány módszertanához (Győri 2019b).

Mazierska és Győri közösen szerkesztett kötetének előszavában a film és a zene egymáshoz való viszonyának alakulását olyan progresszióként tekinti át, amely négy viszonyulási módozatot és négy, ezekhez kapcsolódó műfajt különböztet meg, és amelyre általánosságban jellemző, hogy az idő előre haladtával a mozgóképhez társuló zene egyre nagyobb jelentőséggel és autonómiával kezd rendelkezni (Mazierska & Győri 2019: 3).

A négy közül az első kapcsolódási mód, – az illusztrációé –, nem kifejezetten jelenik meg a két kiadványban. Ennek bizonyára egyrészt az ilyen jellegű filmes zenének a film szövetébe belesimuló, nehezen elemezhető volta az oka, másrészt az, hogy az időben ehhez a kapcsolódási típushoz rendelt periódus, a némafilmek kora megelőzi a kötetek időbeli fókuszát, az államszocialista és a poszt-szocialista időszakot.

A fennmaradó három típus azonban az Mazierska és Győri szerkesztette könyv három implicit kategóriájának feleltethető meg, amelyek szerint a szövegeket csoportosítják, de a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat különszámának szövegei is hozzájuk rendelhetők. A zenét mint a filmben reprezentált valóság megszépítésének eszközt gyakran vetik be a musicalek: ezekkel foglalkozik a *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* kötet első négy tanulmánya, illetve a *Studies in Eastern European Cinema* folyóiratszám első két szövege. Evan Torner munkája (2018) két musicalt hasonlít össze: az 1967-es francia-amerikai *Rochefort-i kisasszonyokat* és az 1968-as keletnémet *Forró nyár* című filmet, bizonyítva, hogy mindkettő a szabadon gondolkodó művészek utópiáját mutatja be, s ekként az 1968-as párizsi és prágai események korszemléhez kapcsolódik. Gabriela Filippi tanulmánya (2018) szintén a musical ideológiai beágyazottságának problémáját járja körül az államszocialista musical román műfajának áttekintésével, és Tornerhez hasonlóan arra a következtetésre jut, hogy nem csak arról van szó, hogy a musical az éppen regnáló ideológia hű szolgája lenne.

A kapcsolódó folyóiratszám első két tanulmánya úgy számol a hatvanas évek kelet-európai musicaljeivel, hogy közben a fentebb tárgyalt kiadványok transznacionális kontextusát is belevonja az értelmezésbe. Anita Buhin (2019) azt vizsgálja, hogy az ötvenes évek lazuló/átalakuló titói diktatúrájában miként kapott egyre nagyobb teret a nyugati könnyűzene hatása: először beengedték az ártalmatlannak titulált amerikai musicaleket, majd egyre szélesebb körben ismert lett a *zabavna* – a szintén amerikai mintára létrehozott lokális tánczene –, hogy végül, 1960-ban elsöprő sikerrel mutassák be az első jugoszláv musicalt helyi sztárok szereplésével. Bohdan Shumylovych (2019) vizsgálata tárgyát azok a zenés filmek jelentik, amelyeket a hatvanas évek végétől Ukrajnában készítettek: ezekben az esetekben a szovjet ideológia a helyi viszonyokra alakítva, lokális identitásokra fókuszálva jelent meg, ami így hatásosabban működött.

A rendszerváltás utáni musicaleket a gyűjteményben két tanulmány is vizsgálja, mindkettő abból az alapvetésből kiindulva, hogy az egyéni (és valamelyest a kollektív) emlékezet legjobb előhívói jellemzően az olyan kulturális artefaktumok, amelyek gondolkodásunk intuitív részeire apellálnak: a prousti Madeleine-sütemény ízélményéhez hasonlóan a popzene is a nosztalgia sikeres felidéző ingereként működik. Varga Balázs és Király Hajnal egyaránt a hatvanas évekre irányuló nosztalgia és/vagy retró megképződését elemzi az 1989 utáni kelet-európai musicalekben. Varga (2018) különböző nemzetiségű példák vizsgálatával jut arra a következtetésre, hogy az e filmekben körvonalázódó hatvanasévek-nosztalgia sokkal inkább irányul a nyugat idealizált képére, amelynek elgondolása öt évtizeddel ezelőtt *Keleten* még lehetséges volt, mint az államszocializmus tényleges viszonyaira. Ezzel szemben Király Hajnal tanulmányának (2018) tárgyai: a *Csinibaba* (1997) és a *Liza, a rókatündér* (2015) érvelése szerint a nosztalgia két egészen eltérő változatát mutatja be: míg az előbbi egyértelműen a poszt-szocialista nosztalgia trópusaival operál, addig az utóbbi egy olyan fiktív retrót konstruál, amely nem viseli magán a kommunizmus nyomát.

Annak a folyamatnak, amelyben a zene fokozatosan a film egyenrangú partnereként áll elő, harmadik stációja a film zenét dokumentáló funkciója. Meglepő módon a *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* ebben a kategóriában mindössze egy olyan munkát tartalmaz, amely ténylegesen zenei dokumentumfilmről szól: ez Mazierska munkája (2018a), amelyben Maria Zmarz-Koczanowicz lengyel rendező két dokumentumfilmjét hasonlítja össze. Mazierska amellet érvel, hogy még ez a látszólag objektív műfaj is képes arra, hogy a különböző műfajokhoz eltérő narratívákat rendeljen: míg a lengyel diszkózenét (*disco polo*) elavult, vidékies műfajként mutatja be, addig a *techno* a városi értelmiség számára készített, kozmopolita és európai zeneként jelenik meg a dokumentumfilmben. A kötetben szereplő többi tanulmány, amely a film dokumentáló funkcióját térképezi fel, olyan játékfilmeket vizsgál, amelyekben rendkívül erős a filmes és a zenei szakma közti együttműködés. Jonathan Owen (2018) azt vizsgálja, hogy a hatvanas évek cseh zenei szubkultúrái miként jelentek meg a filmvászonon, Marco Zubak (2018) pedig a hetvenes évek második felének jugoszláv diszkóesztétikáját tematizáló filmeket elemzi.

Owen és Zubak esetében a zene egy multimediális szcena egyik eleme, s ekként egyéb identitásmarkerekkel együtt működik, míg a másik két, hasonló témájú tanulmányban a zene „saját jogán” és saját médiumából kerül a filmekbe, egyre nagyobb szerepet töltve be azokban. Győri (2018) a magyar új érzékenység filmjeit vizsgálva

arra a következtetésre jut, hogy azokban a hetvenes-nyolcvanas évek underground zenéje a képek által közvetített valóság önálló jelölőjeként áll elő. Hasonlóképpen, Andrej Šprah (2018) szintén a zene autonómiája mellett érvel, amikor azt vizsgálja, hogy a popzene használata az esztétikai és a politikai szubverzión milyen lehetőségeit kínálja Karpo Godina jugoszláv rendező filmjeiben. A kapcsolódó folyóirat-számban Artur Szarecki (2019) Filip Dzierżawski *Miłość* (2008) című dokumentumfilmjében az emóciók és az affektuskutatás irányából vizsgálja meg a zenei alkotás folyamatát.

Film és zene együttműködésének negyedik, legkiegyenlítettebb változata az, amit a szerkesztőpáros szintetizálóként nevez, azon különleges alkalmakat értve ide, amikor a film és a zene közösen hoz létre jelentést vagy esztétikai tapasztalatot – ez jellemzően a videoklipek sajátja, és ezzel magyarázható az, hogy a *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* könyv harmadik része is kifejezetten ezzel a műfajjal foglalkozik. A kategóriába tartozó mindhárom esszé a Kelet–Nyugat-distinkciót alapul véve olvassa a kelet-európai videoklipeket.

Mazierska munkájában (2018b) például ez a dichotómia a lengyel videoklip történetére vetítve a lokális és az univerzális identitások ellentétéként jelenik meg: míg egyes (különösen a disco polo műfaját képviselő) videoklipek bevallottan és látványosan a lengyel történelemben és nemzeti identitásban gyökereznek, addig a (főleg az elektronikus zenei klipekben megjelenő) univerzalizmus a lengyelség minden észrevehető jelét eltörölni igyekszik. Maya Nedyalkova tanulmánya (2018) a kulturális másolás, a nyugati minták átvétele kapcsán érinti a Kelet–Nyugat-ellentétet: Aneliya bolgár popénekesnő egy Beyoncé ihletésére készült videoklipjét és az arra adott nézői válaszokat elemezve a kulturális marginalitás és az autenticitás végpontjai között igyekszik pozícionálni a bolgár popzenét. A gyűjtemény utolsó szövegében éppen a Nyugatról érkező kulturális minták helyi átírásáról van szó: Bátori Anna (2018) magyar hip-hop videókat elemezve állítja szembe az amerikai rapperek legtöbbször faji alapú önmeghatározását a magyar rapművészek munkáiban megjelenő, osztálymarkerként működő lakótelepekkel és a „telepi gyerekek” mitológiájával.

Míg a videoklipek a Győri szerkesztette *Studies in Eastern European Cinema*-különszámban is kiemelt szerepet kapnak, az ebben a válogatásban szereplő szövegekben nem annyira a Kelet–Nyugat-hasadást, mint a film felé nyitott mediális kapcsolódási pontokat vizik színre. Laura Todd munkája (2019) esetében összeforr a videoklipek vizsgálatának e két aspektusa, a nyugatról keletre irányuló kulturális transzfer és a filmművészetre gyakorolt hatás. Tanulmányában azt vizsgálja, hogy a kilencvenes évek fiatal szerb filmes generációjának munkájára milyen hatást gyakorolt az a jelenségegyüttes, amelyet ő MTV-esztétikának nevez. Az amerikai Music Television 1981-es indulásával gyors vágások, a fiatalság dicsérete, a sokkolás igénye, a tűnékenység, a harsány színek használata egy olyan, jól leképezhető stílust hozott létre, amelyet Todd szerint a korszak szerb filmesei, például Goran Gajić és Srđan Dragojević az időszak kaotikus viszonyainak megidézésére, illetve a Milosevic-rendszer hivatalos tömegkultúrája, a turbo-folk paródiájaként használtak. Paulina Duda (2019) szintén a videoklip és a film közötti fluiditásra helyezi a hangsúlyt, amikor Wojciech Smarzowski és Jan Jakub Kolski lengyel filmrendezők videoklipjei és filmjei közti esztétikai folytonosságot térképezi fel. A gyűjteményt Ureczky Eszter és Győri Zsolt közös munkája (2019) zárja, amely Szimler Bálint és Rév Marcell 2016-os *Balaton Method* című filmjét elemzi. A *Balaton Method* – Tímár Péter 1987-es *Moziklipjéhez* hasonlóan – egy sor videoklip összefűzésével jött létre. Ureczky és Győri azt vizsgálja, hogy a hosszú beállítások esztétikája (szemben a videoklipekben megszokott gyors vágásokkal) miként járul hozzá a Balaton mint affektív tér megalkotásához, ahol a nosztalgia és a retró vizuális kódjai sokszor egymásnak feszülve vagy egymást kiegészítve jelennek meg.

Kitekintés: interszekciók

A meglévő kutatási területek interszekcióinak újdonságereje persze nemcsak a videoklipek vizsgálatának sajátja, hanem az itt tárgyalt kötetek mindegyikére jellemző. Ezt az interdiszciplináris jelleget támasztja alá a bölcsészet- és a társadalomtudományban egyébként kifejezetten ritka kétszerzős tanulmányok nagy aránya is: az ilyen együttműködések ideális esetben akkor szoktak létrejönni, amikor két kutató kompetenciája csak részben van fedésben egymással, a téma viszont, amelyet szeretnének feltérképezni, több tudományterület, több kutatási irány metszéspontjaként áll elő. Hasonló a helyzet Mazierska és Győri közös ténykedésével is: egymást

kiegészítő kompetenciájuk – és szakmai hálózatuk – e kötetekben úgy fedte le a kelet-európai popzenét mint *kultúratudományos* kutatási területet, hogy közben nem zárta rövidre, sőt inkább további olvasatok előtt is megnyitotta azt.

Irodalom

- Barna, Emília & Tamás Tófalvy, eds. (2017): *Made in Hungary: Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Bátori, Anna (2018): Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 225–241. New York: Bloomsbury.
- Buhin, Anita (2019): Love and fashion: musical comedy and Yugoslav dolce vita. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 96–110.
- Bülgözdi, Imola & Zsófia O. Réti (2016): Rock opera and resistance: *Stephen, the King* as a building block of minority ethnic identity in Transylvania and the United States. *Popular Music History*, vol. 11, no. 1, pp. 10–27.
- Duda, Paulina (2019): Transgressing boundaries between film and music videos: Smarzowski, Kolski, and music videos in Poland. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 146–160.
- Filippi, Gabriela (2018): Representing Modern Romania in the Musical of State Socialist Period. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 45–62. New York: Bloomsbury.
- Gradowski, Mariusz (2019): Success, Failure, Splendid Isolation: Czesław Niemen's Career in Europe. In: Ewa Mazierska & Győri Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 119–136. London: Palgrave MacMillan.
- Győri, Zsolt (2016): From locality to translocality and cosmopolitanism: The rise of the Debrecen alternative-DIY scene. *Popular Music History*, vol. 11, no. 1, pp. 80–99.
- Győri, Zsolt (2018): 'Music isn't Music, Words aren't Words': Underground Music in the Hungarian Cinema of the New Sensibility. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 117–138. New York: Bloomsbury.
- Győri, Zsolt (2019a): Between Utopia and the Marketplace: The Case of the Sziget Festival. In: Ewa Mazierska & Győri Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 191–211. London: Palgrave MacMillan.
- Győri, Zsolt (2019b): Editorial. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 91–95.
- Havlik, Adam (2019): Loopholes in the Iron Curtain: Obtaining Western Music in State Socialist Czechoslovakia in the 1970s and 1980s. In: Ewa Mazierska & Győri Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 27–47. London: Palgrave MacMillan.
- Jovanovic, Zlatko (2016): 'My life is new wave': Poland, Yugoslav new wave and the transnational sense of connectedness in the early 1980s. *Popular Music History*, vol. 11, no.1, pp. 28–46.
- Karamanic, Slobodan & Manuela Unverdorben (2019): Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle. In: Ewa Mazierska & Győri Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 155–170. London: Palgrave MacMillan.
- Király, Hajnal (2018): Pop Music, Nostalgia and Melancholia in *Dollybirds* and *Liza, the Fox Fairy*. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 83–98. New York: Bloomsbury.
- Mazierska, Ewa (2016): From South to East: Exoticism in Polish popular music of the state socialist period. *Popular Music History*, vol. 11, no. 1, pp. 47–60.
- Mazierska, Ewa, ed. (2016): *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*. London: Palgrave MacMillan.
- Mazierska, Ewa (2018a): Disco Polo and Techno According to Maria Zmarz-Koczanowicz. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 155–170. New York: Bloomsbury.
- Mazierska, Ewa (2018b): Polish Music Videos: Between Parochialism and Universalism. In: Ewa Mazierska & Zsolt Győri (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 187–204. New York: Bloomsbury.

- Mazierska, Ewa (2019): Yugo-Polish: The Uses of Yugoslav Music by Polish Musicians. In: Ewa Mazierska & Györi Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 137–154. London: Palgrave MacMillan.
- Mazierska, Ewa & Zsolt Györi (2016): Introduction: Special Issue on Crossing national borders in Eastern European popular music. *Popular Music History*, vol. 11, no. 1, pp. 5–9.
- Mazierska, Ewa & Zsolt Györi (2018): Introduction: Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 1–24. New York: Bloomsbury.
- Mazierska, Ewa & Zsolt Györi (2019): Introduction: Crossing National and Regional Borders in Eastern European Popular Music. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 1–24. London: Palgrave MacMillan.
- Mazierska, Ewa & Xawery Stańczyk (2019): Quiet Fanaticism: The Phenomenon of Leonard Cohen's Popularity in Poland. In: Ewa Mazierska & Györi Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 49–73. London: Palgrave MacMillan.
- Nedyalkova, Maya (2018): 'She Stole it from Beyoncé!': Transnational Borrowing in Bulgarian Pop-folk Music Videos and Audience Reaction to the Practice. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*. pp. 205–224. New York: Bloomsbury.
- Owen, Jonathan (2018): When the Golden Kids Met the Bright Young Men and Women: Rebellion, Innovation and Cultural Tradition in the Czech 1960s Music Film. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 99–116. New York: Bloomsbury.
- Shumylovych, Bohdan (2019): Fragmenting Soviet mythologies: romantic imagery and musical films in Ukraine. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 111–128.
- Šprah, Adrej (2018): Musical Variations in Karpo Godina's Alternative Cinema. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 171–186. New York: Bloomsbury.
- Stańczyk, Xawery (2019): Authenticity and Orientalism: Cultural Appropriations in the Polish Alternative Music Scene in the 1970s and 1980s. In: Ewa Mazierska & Györi Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 75–99. London: Palgrave MacMillan.
- Szarecki, Artur (2019): The sound of love. Music and affect in Filip Dzierżawski's 'Miłość'. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp.161–174.
- Todd, Laura (2019): Music television aesthetics, experimentation, and the evocation of chaos in Serbian film. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 129–145.
- Torner, Evan (2018): 1968 Leftist Utopianism in *The Young Girls of Rochefort* and *Hot summer*. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 25–44. New York: Bloomsbury.
- Trandafoiu, Ruxandra (2016): *Manele*, symbolic geography and music cosmopolitanism in Romania. *Popular Music History*, vol. 11, no. 1, pp. 61–79.
- Trandafoiu, Ruxandra (2019): A Tale of Two (or #EverMore) Festivals: Electronic Music in a Transylvanian Town. In: Ewa Ewa Mazierska & Zsolt Györi Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 213–237. London: Palgrave MacMillan.
- Varga, Balázs (2018): Worlds that Never Were: Contemporary Eastern European Musical Comedies and the Memory of Socialism. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 63–82. New York: Bloomsbury.
- Ureczky, Eszter & Zsolt Györi (2019): Fluid audio-spatial aesthetics and the communalization of popular music in the multi-clip movie *Balaton Method*. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, no. 2, pp. 175–192.
- Ventsel, Aimar (2019): Eastern Europe as Punk Frontier. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 101–116. London: Palgrave MacMillan.
- Vuletic, Dean (2019): The Intervision Song Contest: A Commercial and Pan-European Alternative to the Eurovision Song Contest. In: Ewa Mazierska & Györi Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, pp. 173–190. London: Palgrave MacMillan.
- Zubak, Marko (2018): Socialist Night Fever: Yugoslav Disco on Film and Television. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 139–154. New York: Bloomsbury.

Abstract in English

Popular music and film studies in the mirror of four newly published volumes of collected studies

This paper seeks to review four interrelated scholarly collections that focus on Eastern European popular music. Although research in this broader area is not new, its scholarly network, its entry into the international scene and its connections with other disciplines in the humanities and social sciences have only emerged in the last few years, to a great extent owing to the work of Ewa Mazierska and Zsolt Győri, the editors whose collections are reviewed here. Two of the four collections explore the movements of popular music, including a special issue of the journal *Popular Music History* about popular music transcending national borders (2016), and the volume *Eastern European Music in a Transnational Context* (2019). The other two investigate the relationship between popular music and film, including *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe* (2018), and a special issue of the journal *Studies in Eastern European Cinema* about cinema and pop music in Eastern Europe (2019), this latter one edited by Zsolt Győri alone.

Key words: Eastern Europe, film, inter-mediality, popular music, post-Communism, trans-nationalism

Réti Zsófia kultúrakutató. Doktori fokozatát 2016-ban szerezte meg. A Debreceni Egyetemen az Angol-Amerikai Intézet Brit Kultúra Tanszékének adjunktusa. Szakmai érdeklődési területe a kulturális emlékezet, a nyolcvanas évek magyar és külföldi popkultúrája. Szívesen foglalkozik tudományos-fantasztikus irodalommal és filmmel, illetve videoklipekkel és televíziós sorozatokkal is.