

Perhócs Péter

## Zenei közösségek, média és technológia

Recenzió: Tófalvy Tamás (2017):

*Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet* (Miskolc: Múút Könyvek)

Míg a populáris kultúra sokszínű jelenségeinek tudományos vizsgálata a hetvenes és nyolcvanas évek óta az amerikai, angol és ausztrál társadalomtudományi gondolkodás központi témájának tekinthető, addig a tömegkulturális, és még inkább a populáris zenei kulturális jelenségek hosszú ideig hiányoztak a hazai társadalomtudományi kutatások horizontjáról. Ha akadtak is olyan művek, melyek a populáris zenéhez kapcsolódó szociokulturális jelenségekről kívántak tudományos diskurzust kialakítani, azok sem tudtak kilépni a szociológia terrénumának határvonalára szorított marginális pozíciójukból. Úgy vélem, e ponton érdemes egy zárójelet nyitni, s ezen munkákat – még ha csak felsorolásképpen is – megemlíteni: Hadas (1983), Havasréti (2006), Havasréti és Guld (2012), Szemere (2001), Szőnyi (2005), Tófalvy és Barna (2017), Tófalvy, Kacsuk és Vályi (2011). Bezárva a zárójelet ugyanakkor azt is fontosnak tartom megjegyezni, hogy a *Replika* számos kiadványt és folyóirat-különszámot szentelt a populáris kultúra jelenségeit középpontba állító munkáknak – a teljesség igénye nélkül: a technokultúrával (39.), a gépszerű zenével és a komolyzenei ideológiákkal (49–50.), a szubkultúra-kutatásokkal (53.), az életstílusokkal és extrém zenei színterekkel (64–65.) valamint a zenei hálózatokkal (78.) foglalkozó számok –, így megkérdőjelezhetetlen érdeme volt/van abban, hogy a hazai társadalomtudományos gondolkodás margójára kényszerített, szociológiai szempontból ugyanakkor nagyon is releváns kérdések a látóhatáron belülré kerültek. Ebbe a kontextusba illeszkedik Tófalvy Tamás 2017-ben megjelent *Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet* című – a szerző korábbi tanulmányait rendszerező – kötete is.

A kötet elsősorban arra igyekszik fényt deríteni, hogy bizonyos populáris zenei hangzások és művek miként rendeződnek stílusokká és műfajokká a kultúra, a média, valamint a technológia szövevényes, egymást átfedő hálózataiban. Egyebek között a következő kérdésekre keresve a választ:

Miért fogynak még ma is nagy számban a bakelitlemezek, amikor mindenki streamen vagy más online platformon hallgat zenét? Lehet még undergroundról beszélni, vagy az internet már felszámolta ezt a jelenséget? Mi történik a rögzített zene és az identitás kapcsolatával, ha a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és anyagtalanná válik? Hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációja a zene tárolásának bemutatásán keresztül? Milyen mintázatokat és kölcsönhatásokat lehet feltárni a zene és technológia viszonyában? Hogyan alakulnak ki és hogyan változnak az audioformátumok, zenei technológiák kulturális jelentései? Milyen konfliktusokat válthat ki egy szintér életében, ha megjelenik egy új online kommunikációs platform (2017: 15)?

A szerző előszóban tett markáns állásfoglalása szerint a kutatás tárgyának legitimitását nem a vizsgálni kívánt témakör tudományos erőterben elfoglalt relatív pozíciója, avagy státusza, mint inkább az elemzés minősége kell hogy meghatározza. Ezen episztemológiai alapállás értelmében minden tárgy egyformán legitim alanyát adja a vizsgálódásnak, s kizárólag az bír egyedüli relevanciával, hogy a kutatónak mennyire sikerül *megalapozott, érvényes, fontos* vagy *elgondolkodtató* képet adnia a megismerés tárgyává tett jelenségről. A szerző fő ambíciója, hogy a zene értelmezései alapján kialakuló emberi kapcsolatok, közösségek, műfaji színterek, szubkultúrák, s azok távolról sem konfliktusmentes együttélésének mélyrehatóbb elemzése révén eleget tegyen a fenti kritériumok legalább egyikének. Lássuk, mennyire jár sikerrel!

A kötet *első fejezete* a zenei közösségek vizsgálata során alkalmazott főbb koncepciók számbavételére, illetőleg a szerző által alkalmazott műfaji szintér fogalmának a felvázolására vállalkozik. Amint Tófalvy kiemeli, a technológiai változásokkal együtt járó társadalmi átalakulások folytán nem pusztán a populáris zenei közösségekről való diskurzus változott meg számottevően, hanem a populáris zenei ízlések alapján szerveződő közösségek és csoportok alapvonásainak megragadására alkalmazott hegemón koncepciók is elvesztették domináns pozíciójukat – e helyütt a szerző egészen pontosan a *szubkultúra* fogalmára utal. A korábban vizsgált témákkal szemben mindeddig kevésbé vizsgált új témakörök tűntek fel a láthatáron, melyek fogalmi és gyakorlatai a klasszikus kritikai kultúrákutatói paradigmában már nem voltak megfelelő módon interpretálhatók. A megismerési pozíciók pluralizálódása révén a kultúrákutatók diszciplínáján belül olyan új fogalmak jelentek meg, mint például a *posztsubkultúra*, a *neotörzs*, a *stílusközösség*, a *milió* vagy éppen a szerző által is ajánlott *szintér* fogalma. A műfaji szintér koncepciója – vélekedik Tófalvy – azért adekvátabb elnevezés a birminghami Kortárs Kritikai Kultúrákutatói Központ szerzői által kidolgozott szubkultúrafogalomnál és a poszt-szubkulturalista elméletek által kínált egyéb alternatíváknál, mert kevésbé él előfeltevésekkel a zenei alapon szerveződő közösségekre vonatkozólag, s átfogóbban értelmezi a szintérhez tartozó és az ahhoz kötődő cselekvők társadalmi gyakorlatait. Másrészt az sem figyelmen kívül helyezhető szempont, hangsúlyozza a szerző, hogy a szintér fogalma nem egy felülről érkező gondolati konstrukció, hanem a zenészek és a zenefogyasztók által is alkalmazott és reflektált, negatív konnotációkat nélkülöző terminus, mely ennél fogva arra is alkalmas, hogy közelebb hozza a zenei közösségek értelmezésének tudományos és mindennapi nyelvezetét.

A zene előállításának, megosztásának és fogyasztásának alakulását történeti perspektívából bemutató *második és harmadik fejezet* azt a kérdéskört igyekszik megragadni, hogy miként hatnak a kulturális tényezők a zenei technológiák elterjedésére és értelmezésére, hogyan alakulnak át a zenei formátumok és a különböző zenei technológiák kulturális jelentései, valamint, hogy milyen hatással van a technológia a zenefogyasztó identitásának kialakulására. A szerző a lineáris technológiai tökéletesedést feltételező *technológiai determinista* megközelítés feltevéseit – miszerint a rögzített zene technológiai a kezdetlegestől a tökéletes felé haladnak, ily módon kiszorítva az elavult technológiákat – megkérdőjelezve arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a technológiai határok és keretek átformálódása nem minden esetben alakítja saját képére a populáris zene kulturális tradícióit. Bizonyos kulturális kontextusokban az újabbnak és fejlettebbnek gondolt technológiák megjelenésével nem számoldódik fel a korábbi technológiák meghatározó szerepe; épp ellenkezőleg, az újabb technológiák megjelenésével válik a régi ismét különlegessé. Az elektronikus zenei szcénán belül például számos DJ a jóval könnyebben kezelhető, kevésbé érzékeny mp3 audioformátum és különféle adathordozók (CD vagy USB-port) helyett a bakelitlemezeket részesíti előnyben. A *második fejezet* további részei, valamint a *harmadik fejezet* egésze a zene, a technológia és az identitás hármásának összefüggéseit tárgyalja. A kötet ezen részeitől kiderül, hogy a zenefogyasztó milyen stratégiákat alkalmaz (szub)kulturális tőkének felhalmozására egy adott zenei ízlésközösségen belül. Miként a szerző rámutat, az, hogy a zenefogyasztó mennyire hitelesen jelenik meg a számára releváns ízlésközösségen belül, vagyis hogy miként halmozza fel kulturális tőkét, az nagymértékben annak is a függvénye, hogy milyen módon tárolja és prezentálja (digitális vagy analóg) zenei állományát. A zene tárolásának formája ily módon az identitás kommunikációjának egyik alapvető eszközként szolgál. Egy tekintélyes, jól rendszerezett, az adott műfaj legjelentősebbnek tartott darabjait tartalmazó lemezgyűjtemény például nem csak a szakértelemről és a hozzáértésről tesz tanúbizonyságot, de a gyűjtemény összeállításához szükséges időt és munkát, valamint a lemezek megvásárlására szánt anyagi tőkét is reprezentálja. Az MP3-formátumban összegyűjtött zene tárolásának önreprezentációs funkciója ugyan más kulturális jelentéseket kommunikál, mégis ezen eszközök révén is lehetőség van a szakértelem és az elkötelezettség, valamint a hitelesség és a hozzáértés kifejezésére. Mivel a felhalmozás aktusa egy nagy MP3-gyűjtemény esetében nem igényel jelentős anyagi befektetést, és immateriális voltuk lévén e gyűjtemények nem funkcionálhatnak az enteriőr díszítőelemeiként sem, egyéb szempontok válnak hangsúlyossá. Az elkötelezettséget az akár több tízezer lemezből álló hatalmas gyűjtemények összeállítására szánt idő, a szakértelmet pedig ezek rendszerbe foglalása kommunikálja.

A *negyedik fejezet* az underground fogalmát új perspektívába helyezve arra igyekszik rávilágítani, hogy miként ragadható meg e fogalom akkor, amikor – az internet és a közösségi média expanziója által a majdnem valós idejű megosztás és a korlátlan hozzáférés lehetőségének következményeképpen – az *underground* és a *mainstream* közötti határok egyre inkább áttetszővé válnak. E kérdés megválaszolása előtt az underground fogalmának történetileg folytonosan változó jelentésrétegeivel ismerkedhet meg az olvasó. Míg eleinte a mainstream és az underground között feszülő antagonizmus alapjául szolgáló opposzió politikai volt, addig később e szembenállás már sokkal inkább gazdasági jellegűvé vált:

(...) a mainstream az a zene, amit nagy kiadók adnak ki és terjesztenek nagyszámú közönségnek; az ettől elkülönbözni vágyó underground pedig az ezek mellett a volumenek mellett a nagyközönség számára nem látható műfajokat, közönséget kezdte jelölni, az évek múlásával (és a politikai rendszerek átalakulásával) egyre inkább másodlagos pozícióba szorítva az underground politikai jelentését (2017: 115).

A fejezet további részében Tófalvy a korlátlan hozzáférés elméletének meggyőző kritikáját adva arra mutat rá, hogy az underground fogalma és gyakorlata nem értelmezhető kizárólag a tartalomhoz való hozzájutás alapján, a tartalmi jegyek és a közösségi mintázatok ugyanis éppannyira meghatározók, valamint, hogy az underground kulturális tőkét a zenehallgatás és -megosztás hálózatiban egyre inkább a hozzáférés módja és ideje határozza meg.

A szerző az elmúlt közel egy évtizedben lefolytatott és több helyütt már publikált empirikus kutatásai a kötet ötödik, hatodik és *hetedik fejezetében* kaptak helyet, arra azonban, hogy a kötet újraközölt írásait a szerkesztési munkálatok során mennyire és milyen megfontolásokból dolgozta át a szerző, sajnálatos módon nem derül fény. Az ötödik fejezetben a metal-hardcore színtéren belül felsejlő klasszikus szubkulturális konfliktusokról – mint például a hitelesség, az elkülönülés és a hátrvédelem kérdései – olvashatunk. Egyebek között megtudhatjuk, hogy egy online platform, nevezetesen a *MySpace* megjelenése, milyen konfliktusokat generált az extrém metal-hardcore színtéren belül, valamint, hogy ezen konfrontációk milyen következményekkel jártak a *deathcore* mint zenei műfaj és maga a médium megítélésére – leginkább elértéktelenedésére – vonatkozólag. Amint az az elemzett online közösségi média felületein posztolt kommentekből kirajzolódik, a legsúlyosabb vád az ún. „MySpace-bandákkal” – e jelző ebben a kontextusban alapvetően pejoratív felhanggal bír – kapcsolatban az, hogy a felületre feltöltött néhány számmal az együttesek megspórolják a szorgalmas koncertezést, a kemény munkát, megsértve a színtér munkaetikáját, s ily módon elhittelenítve a zenekar működését is. A fejezet második részében a *Last.fm* online rádió deathcore címkéjéhez kapcsolódó hozzászólások elemzése révén a szerző egy már speciálisan online, de ugyancsak a színtér egészét érintő műfajtagyalási konfliktusra, a *címkézháborúra* mutat rá. E konfliktus fókuszba állítása révén Tófalvy arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy a korábban aránylag zártan működő színterek az új online felületek térhódításával mindaddig nem látott mértékben váltak mindenki által hozzáférhetővé, és a színtérre ekképpen besűrűdő vélemények eddig nem tapasztalt mértékben alakították át magának a metal-hardcore zenei műfajnak a reprezentációját is.

A kötet utolsó két fejezete egy-egy esettanulmány a hardcore punk zenei színterről. A *hatodik fejezetben*, a szövegekönyvekben az egyes dalszövegek mellé rendelt monológyszerű elbeszélések formájában megfogalmazott szövegek elemzése révén, a szerző arra igyekszik rámutatni, hogy milyen szövegtípusokat alkalmaznak az egyes hardcore punk zenekarok a megfogalmazott – javarészt politikai és a közösségi tudatot hangsúlyozó – állásfoglalásaik közvetítésére, valamint, hogy ezek a kommentárok a zenei közösségen belül milyen szerepet töltenek be. A fejezet alap gondolata szerint a kommentár funkciója a közösségi tudat szavakba öntése, valamint a zenei ízlésközösség tagjaival való dialógus kialakítása, illetéknéppen pedig a közösségi identitás megkonstruálása és fenntartása. A *hetedik fejezet* a hardcore, még specifikusabban a kilencvenes évek elején-közepén kialakuló *tough guy* hardcore punk irányzat dalszövegei mögött meghúzódó kulturális és nyelvi kódok felfejtése révén arra igyekszik rávilágítani, hogy a különféle retorikai eszközök – mint például a „mi” és „ők” közötti határvonalak folyamatos hangsúlyozása vagy az „ők” koherens módon elbeszélte narratívuma – miként erősítik, szilárdítják meg és tartják fenn a közösségi tagok identitását.

Zárásképpen a kötet érdemeiről és vélhető hiányosságairól szeretnék néhány szót ejteni. Mivel a szerző által vizsgált műfaji szintér eddig még empirikusan nem kutatott, úgy vélem, már csak hiánypótló jellege miatt is nagyon fontos szövegről beszélhetünk. A kötet további érdemei közé tartozika multidiszciplináris szemléletmódja és széles szakirodalmi spektruma, valamint a szintér dinamikájának és belső logikájának megragadására alkalmazott módszertan. Tófalvy a kritikai kultúrakutatást nagymértékben meghatározó etnográfiai megközelítés helyett a tárgyalt zenei műfaj kulturális jelentésváltozásait különböző textusok elemzése révén próbálta feltárni. Ugyanakkor nem mehetünk el szó nélkül a kötet – leginkább szerkesztési hibákból fakadó – problémái mellett sem. Az első öt fejezet kimerítően megválaszolja az előszóban megfogalmazott kérdéseket, van azután azonban két fejezet, melyek nem a prólógusban megfogalmazott kérdésekre adott válaszként jöttek létre: élvezetesekek, a kötetből mégis kilógnak, és nagymértékben eltérnek annak fő célkitűzésétől is. A kötet koherenciáját érintő kritikai észrevételeimtől eltekintve úgy vélem, Tófalvy megalapozott, érvényes, fontos, az olvasót gondolkodásra invitáló könyvet írt.

### Hivatkozott irodalom

- Barna Emília és Tófalvy Tamás (szerk.) (2017): *Made in Hungary. Studies in Popular Music*. New York és London: Routledge.
- Hadas Miklós (1983): Úgy dalolok, ahogy én akarok. *Valóság* (9): 71–78.
- Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex.
- Havasréti, József és Guld Ádám (2012): *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja*. Pécs: Gondolat.
- Szemere Anna (2001): *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Szőnyei Tamás (2005): *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül. 1960–1990*. Budapest: Magyar Narancs – Tihany-Rév.
- Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán és Vályi Gábor (szerk.) (2011): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Budapest: Typotex.

