

Szubkultúra: a különbség, a káosz és a rend

Szapu Magda: *A zúrkorszak gyermekei. Mai ifjúsági csoportkultúrák.* Budapest: Századvég, 2002. 414 p.

Etnográfia, folklorisztika és szubkultúra-kutatás

Noha ismert toposz és eredményes gyakorlat az ifjúsági szubkultúrák vizsgálatát a törzsi vagy paraszti társadalmak „zárt” közösségeinek etnográfiai elemzéséhez hasonlítani, a Szapu Magda könyvéhez fogható, már-már ortodox következetességgel végrehajtott ilyen jellegű megközelítéssel ritkán találkozhat az olvasó. Nemcsak a szerző korábbi kutatásai, publikációi sorolhatók a klasszikus néprajzkutatás körébe, hanem *A zúrkorszak gyermekei* című kötet legfontosabb, irányadó tudományos mintái, referenciái is alapvetően a hagyományos paraszti társadalmak etnográfiai és folklorisztikai vizsgálataira vonatkoznak. „Szapu Magda dolgozata két szempontból is eltér a korábbi, az ifjúság életmódjával foglalkozó vizsgálatoktól. Egyrészt csak egyetlen, jól körülhatárolható témakört vizsgál, és noha bemutatja a fiatalok társadalmi, családi, iskolai hátterét – mindez nem volt tárgy a kutatásnak. [...] Másrészt a hagyományos néprajzi folklorisztikai módszereket használta: néprajzi gyűjtést végzett, adatközlőit személyesen ismeri, ugyanúgy írja le öltözetüket, szokásaikat, ahogy a »régik« folklorisztikában szokás. Az adatok csoportosítása, bemutatása is hagyományos és folklorisztikai jellegű” – állapítja meg a kötet bevezetőjében (*Ajánlás*) Voigt Vilmos (8. p.).

„A dolgozat a kilencvenes évek végén az ifjúságnak [...] mint térbeli és időbeli közösségnek (korcsoportnak) mindennapi életét, kultúráját, közös tudását kutatja, írja le és elemzi – bizonyos összefüggések alapján – a mai folklorisztika eszközeivel” – jellemzi munkáját saját szavaival a szerző (19. p.). Első pillantásra talán abszurdnak tűnik ez a megközelítés, de Szapu Magda könyve azt bizonyítja, hogy fontos és izgalmas megállapításokat, leírásokat, elemzéseket eredményezhet. A szerző módszertani kiindulópontja, hogy az ifjúsági szubkultúra a paraszti társadalom életkori alapon szerveződő ifjúsági csoportjaihoz hasonlítható, a fontosabb szcénák és szimbolikus rendszerek (lásd táncház = diszkó, koncert, rock-kocsmá, viselet = divat, szokás = szubkulturális rítusok, szórakozás, stb.) egymás funkcionális ekvivalenseinek tekinthetők (lásd 29., 136., 165., 243. p.). Ezek a párhuzamok, ekvivalenciák egyrészt látványos, szellemes analógiák, és mint ilyenek is heurisztikus értékkel rendelkezhetnek, másrészt egy bizonyos határig jól működnek mint a vizsgált tárgyat (az ifjúsági kultúrát) tagoló, osztályozó-rendszerrel rendelkező eszközök. Mindezen kívül a hagyományos folklórkategóriák, illetve az ifjúsági szcénában megfigyelhető „rokon”-kategóriák hasonlóságai és eltérései, a finom vagy durva elmozdulások, csúszások a premodern, a modern és a posztmodern kultúra viszonyá-

nak, átmeneteinek végiggondolásához is ösztönzést adhatnak, megfelelően annak a tagolódásnak, mely szerint a folklór a zárt paraszti társadalom, illetve a modern társadalom felé vezető különféle átmeneti formák kultúrája, a városi szubkultúra a modernség jellegzetes kulturális tünete, míg a jelenkort meghatározó – és a kötetben is fontos szerepet játszó – elektronikus zenei kultúrák már a posztmodern kultúra tünete. Az ifjúsági kultúra és a folklór közötti szembetűnő analógiákat kiegészíthetjük, megerősíthetjük azzal a megállapítással is, hogy (eredetileg) mind a paraszti társadalmak és kultúrák, mind az ifjúsági szubkultúrák egy sajátos kulturális „gettó” megjelenéseinek tekinthetők, hiszen szerveződésüket, szimbolikájukat, szokásaikat valamely „többségi” csoport vagy kultúra repressziója vagy hegemoniája határozza meg. A közös vonásoknak a *kirekesztés*, a *szembenállás*, a *nem legalizáltság* mechanizmusainak köszönhető tipológiai hasonlóságát Szapu Magda egy helyütt Niedermüller Péter tanulmányainak idézésén keresztül (is) érzékelteti; eszerint a folklór „mindig a társadalmi, ideológiai és kulturális kiszorítottság lenyomata volt és az ma is” (19. p.).

A folklorisztikai és a szubkulturális megközelítés Szapu Magda könyvében érdekes kontrasztot eredményez; ami e módszer fogyatékoságának tekinthető, az a módszer önreflexiójának hiánya, a megfigyelő-, adatgyűjtő, leíró-, rendszerezőeljárásokon alapuló módszertan pozitívista magyarázóerejébe vetett töretlen bizalom, ami helyenként indokolatlan egyoldalúságokhoz, korlátozásokhoz, leegyszerűsítésekhez vezethet. A módszertani-szemléleti egyoldalúság érdekesen kapcsolódik a könyv Voigt Vilmos által írt ajánlásának megállapításaihoz is. „Szapu [...] nem »korunk enciklopédiáját« kívánta megírni, hanem a kaposvári középiskolások szórakozási formáinak folklorisztikai elemzését. Ennek megfelelően a megemlített fogalmak minimál-definícióját adta csupán, nem is akart azzal foglalkozni, mi mindent mondtak már eddig, mondjuk a »szabadidőről« vagy az »ellenkultúráról«. Noha végül is meglepett, milyen sokféle előtanulmányt idézhetett e könyv – sem tudománytörténeti, sem elméleti teljesség elérése nem volt a könyv célkitűzése. Ilyesmitől magam is óvtam a szerzőt.” (11. p.) Ez a megállapítás azonban a Szapu Magda által választott „klasszikus néprajzi” megközelítésmódban rejlő (mégiscsak) konzervatív és immár évtizedek óta sokoldalúan vitatott módszertani előfeltevések reflektálatlanságát és vitathatatlanságát erősíti, jelentékeny tudományos tekintélyével legitimálja, sőt, a tudományos ortodoxia aurájával ruházza fel a választott módszert.

Ugyancsak Voigt Vilmos véleménye szerint nem szükséges, sőt nem is volt tanácsos a könyvben bemutatott kaposvári ifjúsági szubkultúrák elemzése és értelmezése során a posztmodern kultúrával, a kultúra posztmodernizációjával kapcsolatos vitákat, szövegeket figyelembe venni, azaz ezek figyelmen kívül hagyása a könyv erényei közé sorolható. „Ha pedig fentebb már elhangzott a »posztmodern« megjelölés is, legyen szabad ezzel kapcsolatban arra utalnom, hogy mára ez a divatszó ugyan veszített varázsából, már nem minden »naprakész« kommunikátor él vele percenként, ám ettől a fogalom értelme nem lett világosabb. Egy azonban biztos: Kaposváron ide még nem jutottunk el. Szapu adatközlői nem posztmodern, hanem csak modern magyar fiatalok. Maga a disszertáció sem »posztmodern«, a szó riasztó voltában.” (13. p.) Voigt Vilmos neheztelő észrevételeiben bizonyára a posztmodern fogalom, szemlélet, stílus stb. hazai térhódítása körüli viták, visszaélések, a fogalom kiüresedése és kétségtelen divatszóvá válása, illetve az ezzel kapcsolatos ellenérzések csengenek vissza. Ennek ellenére Szapu Magda valóban olyan kulturális jelenségeket vizsgál, amelyek jellegzetes részei a poszt-

modern diskurzusnak, vagy ha – akár indokoltan is – óvakodunk a posztmodern szó használatától, akkor a vizsgált jelenségek részei olyan társadalmi és kulturális folyamatoknak és diskurzusoknak, amelyek például a Szapu kötetében centrális szerepet játszó elektronikus tánczenei kultúrával kapcsolatban a posztmodern szótárával is eredményesen és hatékonyan leírhatók (lásd Kömlődi 1999:37–49; Fejér 2000:70; stb.). Így például ilyennek tekinthető az elektronikus tánczenei kultúra stiláris, műfaji, szimbolikus cseppfolyóssága, a kortárs ifjúsági szubkultúrák határainak, jelentéseinek poliszémikus és eklektikus behatárolhatatlansága – amellyel egyébként *A zúrkorszak gyermekeiben* Szapu Magda is szembesülni kényszerül.

Kriptoikonológia

Körülbelül egy évvel ezelőtt az egyik kereskedelmi televízió tabloid műsorában Szapu Magda a műsorvezető kívánságára a fiatalok által viselt bakancs fűzőjének színéről, e színek jelentéséről beszélt: a piros fűzőről az anarchisták és a punkok, a fehér fűzőről pedig a szkinhedek ismerhetők fel, és hasonló. E megállapításokat persze a tapasztalat is igazolhatja, és szerepelnek *A zúrkorszak gyermekeiben* is (178., 195., 197., 200., 201. p.). Ugyanakkor felvethető mindezzel kapcsolatban néhány elgondolkodtató probléma is. Egyrészt a cipőfűző nem ismertetőjegy – noha *megkülönböztet* –; alig hihető, hogy ez lenne a csoportba sorolás folyamatában és a kulturális megismerésben betöltött szerepe, hiszen a külső megjelenésen, az öltözéken és az egyén testén végigpásztázó tekintet biztosan megállapíthatja azt, hogy ki a punk és ki a szkinhed, még a bakancs és a fűző megtekintése előtt. De nem is ez a fontos, hanem egyrészt a törekvés, amely egyetlen kulturális töredék milyenségéből viselőjének egyértelmű besorolására törekszik, másrészt az a szemlélet, amely az ifjúsági szubkultúrák tudományos vizsgálatának ilyesféle kriptoikonológiai szerepkört tulajdonít. Önmagában is elgondolkodtató, és mélyebb elemzést kívánna például Szapu Magda egyik (szkinhed) adatközlőjének kijelentése a fehér fűzőről: „Rajtam most egy bakancs van, acélbetétes, Gladiátor. Ezt nagyon szeretem. A cipőfűző fehér, a fasiszták, a fajgyűlölők hordanak ilyet, de én csak azért, mert a feketehez nagyon jól megy.” (201. p.) Szerintem egy kulturális elemzésnek – akár folklorisztikai, akár etnográfiai, akár szubkulturális vagy éppen „posztmodern” – az ilyen helyeken kellene megállnia, elgondolkodnia és rákérdeznie: mi is történik itt? Néhány lehetőség: az *esztétikai* norma felülírja a *politikait*, a tetszetősség a faji előítéletet. De az is lehet, hogy az adatközlő (titkon, valakik előtt) szégyelli a rasszizmust és/vagy azt a csoportot, ahova tartozik. Vagy talán nem is rasszista, sőt, hiszen – Szapu könyvéből tudjuk (lásd 125. p.) – vannak nem rasszista szkinhedek is. Vagy megtéveszti a megfigyelőt. Esetleg szimplán hazudik. Vagy nem akar vitatkozni egy okvetetlenkedő ismeretlennel, stb. Szerintem ezek a kérdések, problémák fontosabbak, mint a „piros fűző = anarchista punk”, „fehér fűző = fajgyűlölő szkinhed” kicsit sablonos jelentéstulajdonításai.

Ez a példa is érzékelteti, de a szimbólumok, jelentések, határok *tisztán* tartására kevésbé ügyelő csoportok esetében még nyilvánvalóbb, hogy az ifjúsági szubkultúrában kevésbé fontosak a fixált jelentések, és különösen a manapság meghatározó – a „hibrid”, a „műfajkeveredés”, a „jelszóródás”, a „fluxus” fogalmaival érzékletesen megjele-

níthető – csoportkultúrákban nem. A szerző módszertana és (többé-kevésbé kifejtett) kulturális jelentésfelfogása jellemzően a zártságra, a rendre, a rögzítettségre irányul, aminek mindig érdekes kulturális konnotációi vannak. A Szapu Magda által érvényesített szimbólumfelfogás a következőképpen rekonstruálható. A könyvben a szimbólumok jelentésének megfejtése egy háromkomponensű séma segítségével megy végbe: 1. „kulcselem” (zene, szórakozóhelyek, öltözködés), 2. „mögöttes csoport” (valamely szubkultúra), 3. tartalmi jegyek (ami a szóban forgó csoport jellemző világnézetével és habitusával azonosítható; lásd „A csoportkultúra olyan társadalmilag teremtett jelek, szimbólumok összessége, amely csak összefüggéseiben értelmezhető és rendszerezhető. Feladatunk elsőként elkülöníteni azokat a *kulcselemeket*, amelyek köré a csoportok szerveződnek: dolgozatunkban ezek az elemek a zene, a szórakozóhelyek és az öltözködés formái, funkcionális és tartalmi elemei, másodsorban felvázolni azokat a *mögöttes struktúrákat* – ifjúsági csoportokat –, amelyek kapcsán e jelek, szimbólumok kifejeződnek, nyilvánossá lesznek. Egy-egy csoport leírásánál a csoportképző lényegi elemek és belső viszonyaik feltárását követően kiemeljük azokat a *tartalmi jegyeket*, amelyeken e csoportstruktúrák alapulnak.” (21. p.) Ezt az elméletet, noha meglehetősen eklektikus, forrásait tekintve nehezen visszanyomozható, kissé önkényesen (kripto)ikonológiaiak tekintem, a kötet kulturális jelentésfelfogásának rejtett előfeltevéseit és implikációt hangsúlyozandó. A *szimbólum*, a *kultúra* és a *jelentés* formáinak egymáshoz való viszonya – Erwin Panofsky (1984) rendszeréhez hasonlóan – a *műalkotás*, a *kulturális kontextus* és a *világnézet* egyértelmű megfeleltetési révén elemezhető, noha Szapu Magda nem hivatkozik sem az ikonológiai elméletre, sem más hasonló jelentésfelfogásra. A Panofsky-féle ikonológia esetében a jelentéstulajdonítás, a szimbólumfejtés rejtett logikája és előfeltevései egy olyan világrépre utalnak, amelyben az ember nagy bizonyossággal, kétségek nélkül eligazodhat a jelentések egyértelműsége, a különbségek világossága, a szilárd keretek, a „klasszikus formateljesség” rendezett és harmonikus világa között (Panofsky módszerének világnézeti előfeltevéseiről lásd Radnóti 1990). Panofsky szerint – és ez a kijelentése összhangban áll szimbólumfejtő módszertanának konzervatív, humanista, klasszicizáló bizonyosságtudatával – „a humán tudományok arra törekcsenek, hogy az emberi emlékek kaotikus sokaságát mintegy a kultúra kozmoszává alakítsák” (Panofsky 1984:265). Noha ez a gondolat bizonyos tekintetben Ernst Cassirert idéző filozófiai közhely, mégis, totalizálóereje felébresztheti azt a kételyt, hogy mi történik az olyan jelenségek megértése során, amelyek nem a kozmosz, hanem a káosz imitációi, belső intenciójuk (márpedig Panofsky szerint a kultúra tárgyaiban van ilyen, lásd Panofsky 1984:269) a rendezettség ellenében, a rendezettség intencióján keresztül történő megértés ellenében hat. Ezzel kapcsolatban nem valamiféle anarchista módszertant ajánlok, egyszerűen annak figyelembevételét, hogy az interpretációelméletben és a (poszt)szemiotikában vannak olyan elméletek, törekvések, amelyek számolnak az ilyen jelenségekkel is (lásd Farkas 1998).

A „kulcselem” – „mögöttes struktúra” – „tartalmi jegy” egyértelmű megfelelésén alapuló értelmezési mód tehát olyan, az értelmezések terét lezáró, szűkítő mozzanata a könyvnek, amely ráadásul megint csak a módszertanban rejlő konzervatív-ortodox előfeltevések hatóerejét erősíti. Az olvasó nem tud szabadulni attól az érzéstől, hogy *A zűrkorszak gyermekei* sajátos módszertani megfontolásainak köszönhetően egy jellegzetesen heterogén, a posztmodern stílusjegyek egyes elemeit is magában foglaló szub-

kulturális konglomerátumba a „rögzített” (ha úgy tetszik paraszti-népi) kultúra eszményített állandóságát, harmóniáját, kiismerhetőségét olvassa vissza. Mindezt Szapu Magda azzal a kijelentéssel tetézi, hogy a különféle csoportok, műfajok, stílusok keveredésével, kontaminációjával nem foglalkozik: „Egyes stílusirányzatok összemosódnak, kombinációk és átmenetek keletkeznek, közties kategóriák képződnek, stílusjegyek megváltoznak. A zenei irányzatok, típusok affinitásával, kontaminációjával, a műfaji átcsapásokkal és a kategóriák kereszteződésével nem foglalkoztunk. A zene szerkezeti elemzése csupán a zenei irányzatok közötti általános tájékozódást segíti elő, a megváltozott fogalmak és kritériumok vizsgálata nem témája dolgozatunknak.” (73. p.) Egyrészt kár, hogy a szerző így döntött, másrészt el kell ismerni, hogy az elemzés így is működik, a szóban forgó szubkultúrák így is leírhatók egy bizonyos mélységig és egy bizonyos határon belül. Ugyanakkor ez a felfogás, önkorlátozás mélyen jellemzi a mű világgképét, amely a rend, a rögzítettség, egyértelműség stb. felé tendál, és kirekeszt néhány olyan jelenséget, amely az ifjúsági kultúra működését egyébként nagymértékben meghatározza.

Elkülönülés és beolvadás

A zúrkorszak gyermekeit egy sajátos öntükröző karakter, módszertani belterjesség jellemzi, a vizsgált jelenségek leírását, rendszerezését és értelmezését – természetesen a kvalitatív (részlet vevő megfigyelés, interjúzás), illetve részben kvantitatív módszereken (kérdőívek adatainak számítógépes analízise, statisztikai értékelések) túlmenően – alapvetően az adatközlők által szolgáltatott fogalmak, meghatározások, értékelések határozzák meg. Így a könyv – ami a vizsgált tárgyat és a rá vonatkoztatott metanyelvet illeti – túlságosan önmagába zárkózó jellegű, majdnem minden szubkulturális jelenséget az adatközlők fogalmain, nyelvi kliséin keresztül láttat. Ennek természetesen megvannak az előnyei és a hátrányai. Egyrészt: hogyan is lehetne jobban leírható és megérthető egy szubkultúra, mint azon fogalmak és értékelések segítségével, melyeket maguk a szubkultúra tagjai használnak? Ehhez kapcsolódva végig kell gondolni az etnográfiai megismerés klasszikus dilemmáit (autonómia és érthetőség tétel, elkülönülés és beolvadás stb.), itt csak azokból a szempontokból, amelyet a kötet is felvet, amelyek a kötet olvasása kapcsán közvetlenül felmerülnek. Két problémakörre utalnék: 1. az immanencia és transzcendencia problémája; 2. a beolvadás és elkülönülés problémája.

A vizsgált kultúra *immanenciájának* maximális tiszteletben tartása (vagy az ezzel kapcsolatos reflexiók elmulasztása) oda vezethet, hogy minimálisra csökken az a különbség, amely a vizsgált szubkultúrának a megfigyelt „belső” kategóriáin keresztül megvalósuló újraírása, illetve a tudományos közösség mint instancia számára történő megértés között van. „Az etnográfus [...] egyfelől arra hivatott, hogy az idegen autonómítását megmentse, másfelől, hogy a saját csoportja által »bevett« nyelv számára érthetővé tegye.” (Harman 1998:61.) A végsőig vitt azonosulás egzisztenciális értelemben a beolvadással, a szemlélet szempontjából az elvakulással, a leírás szempontjából pedig a tárgy pusztá megismétlésével válik egyenlővé. Ez utóbbi esetben a tökéletes tudományos reprezentáció *ad absurdum* a tárgy megismétlésével, lemásolásával egyenlő: „Leírni egy művet, legyen az irodalmi vagy egyéb, önmagáért és önmagában, anélkül, hogy egy percre is elhagynánk, s anélkül, hogy önmagán kívül valami másra rávetítenénk – mindez úgy-

szólván lehetetlen. Vagy inkább: a feladat lehetséges, de a leírást egyszerűen a mű szó szerinti megismétlésévé fokozná le. [...] És, bizonyos értelemben, minden mű legpontosabb leírása maga az adott mű” – írta 1968-ban a tárgy és a leírás távolságával kapcsolatban az akkor még strukturalista Tzvetan Todorov (Man 1994:113). Megváltoztatva a megváltoztatandókat: Szapu Magda ezt a lehetőséget látszik elfogadni, erre utal pozitivistá-deszkriptív módszertana, vagy (erről később) a megfigyeltek szakértőként való szerepeltetése egyaránt. Ugyanakkor a tárgy immanenciájától való eltávolodás nemcsak a tudományos diskurzus felé irányulhat, hanem az utópia irányába is. A *transzcendens* irányultság jellegzetes példája a prófétai indíttatású elhasonulás a tárgytól, illetve a szerző prófétai szerepalkotása. A próféta nem a fennállóval foglalkozik, hanem a téma történeti-utópikus távlatainak képviselője. Példaként említhető az elektronikus tánczenei kultúra hazai tanulmányozói közül Kömlődi Ferenc, aki e szubkultúra egyes fejleményeiben – virtuális terek és közösségek megjelenése, a cyberpunk ideológia térhódítása, a transzhumanizmus eszméje és jelenségei stb. – az ember és a gép, a biológiai organizmus és a digitális információ egymásba olvadásán alapuló új világkép, a posztbiológiai jövőkédeményeit látja (lásd Kömlődi 1999:179–185). A végtelkekkel – a szubkultúra immanenciát tiszteletben tartó újírásával, illetve az utópikus-prófetikussá elhasonulással – szemben azonban mindenképpen szükség van a kritikai distanciára és a reflexióra. A különbségtétel és a reflektálás azonban nem valami posztmodern divat, értelmiségi vagy szakmai nyafogás; mindenképpen szükség van ezekre, különben az, ami ma tudomány, holnapra dokumentummá válik („ilyen és ilyen volt az ifjúsági szcéna Kaposváron 1998 és 2000 között”), vagy egydimenziós *Tendenzschrift*té egyszerűsödik, ami egyszer könnyen megtörténhet például Kömlődi Ferenc említett kötetével is.

A másik probléma az elkülönülés és az elvegyülés dilemmája. Az elvegyülés arra irányul, vagy azon törekvés metaforája, hogy a vizsgált kultúrát a megfigyelő ne saját kultúrájának előítéletei, a terephez képest külsődleges fogalmi apparátusa alapján értelmezze (lásd Harman 1998:62–63). Ezzel egyrészt kikerülhető (elvből) az etnocentrizmus hatása, másrészt viszonylag közvetlenül megismerhetjük a vizsgált kultúra saját fogalmait, értékeit, osztályozóelvéit és habitusát is. Ezzel ellentétes tendencia az a törekvés, hogy a vizsgált kultúrát a kutató a saját csoportja számára érthetővé tegye. „Az elvegyülés ahhoz szükséges, hogy megérthessük a kultúra pszichológiai realitásait, mindazt a jelentést, amit csak a bennszülöttek tudhatnak. Az elkülönülés pedig ahhoz elengedhetetlen, hogy megkonstruáljuk az absztrakt realitást: a társadalmi viszonyok azon hálózatát, amely a szabályokat, valamint azok működését foglalja magában – ami viszont nem feltétlenül bizonyul igaznak a vizsgált nép szemszögéből” – írja Hortense Powdermaker (idézi Harman 1998:62). A terep, a szubkultúra autonómiájának megőrzése *A zúrkorszak gyermekeiben* egyrészt a kutató jóindulatából, empátiájából és érzelmi érintettségéből táplálkozik, ebből a szempontból a kötet – úgy érzem – valóban példaértékű. Másrészt ugyanez a törekvés érződik az adatközlők interjúszövegeinek bőséges idézéséből, ami azonban sok esetben – az autonómia óvásának jól észlelhető szándékától nyilván nem függetlenül – kicsit a szociográfia műfajához teszi hasonlatossá a könyvet. E recenzió egyik konklúziója éppen az, hogy a könyv a szociográfiai nyelvhasználat (viszonylagos) reflektálatlansága és a vizsgált kultúrát az adatközlők nyelvén, világszemléletén, „népi” osztályozásain keresztül tudatosan bemutató *emikus* megközelítés (lásd Harman 1998:81) közötti vékony határvonalon helyezkedik el. Az ennek köszönhető

befelé fordulás, öntükröző jelleg ellentmondásait a Todorov-idézet is érzékeltette: az immanencia hajszolásával, a terep túlzott óvásával végül is nem jutunk sehová, csak nyelvi újratermeljük a tárgyat vagy a terepet. Ugyanakkor Szapu Magda könyve korántsem áll meg ezen a szinten: a leírásokat, az adatközlők hosszas monológjait mintegy ellentételezik egyrészt a magyarázatok (igaz, többnyire ezek forrásai is az adatközlők), másrészt a kvantitatív, statisztikai összefüggések táblázatos formában, grafikonokon keresztül történő ábrázolásai, továbbá a szakirodalom alapján megrajzolt társadalomtörténeti, zenetörténeti, stílustörténeti fejtegetések is. Mindezen túlmenően immanencia és transzcendencia, illetve elkülönülés és beolvadás dilemmáját egy valamivel tagoltabb, precízebb tárgynyelv és metanyelv alkalmazása még jobban segítette volna feloldani.

Mint az előző részben említettem, a kötetben használt jelentésemélet, illetve annak fogalmi apparátusa kicsit leegyszerűsítő és differenciálatlan. A szimbólum = csoport = világnézet/habitus jelentéstulajdonító séma persze jól működtethető különösebb teoretikus szörszálhasogatás nélkül is, viszont a jelentések rekonstrukciója során szükséges lett volna – a már idézett Panofsky (1984) találó kifejezésével élve – bizonyos „korrekciós hagyományok” figyelembevételének lehetőségével élni. Ilyen korrekciós hagyomány lett volna egy, a posztszemiotika, a posztstrukturalizmus jelentéseméleti belátásait érvényesítő, kidolgozottabb, tagoltabb kulturális jelentésemélet, amely sikeresen artikulálhatta volna elkülönülés és elvegyülés, transzcendencia és immanencia kényes kapcsolatát is. Nem akarok – a látszat ellenére sem – feltétlenül „posztmodern” szerzőket, divatfilozófiákat propagálni: egyszerűen jobb és hatékonyabb lett volna némi szemiotikai tudatosság. Hiszen *A zúrkorszak gyermekeiben* is felmerül a kultúra meghatározásával kapcsolatban a Geertz által kidolgozott szimbolikus megközelítés vagy a punkok tárgyalása során a meglehetősen szoros szemiotikai módszertannal dolgozó Dick Hebdige neve és néhány gondolata, de a konkrét elemzésekben ezekből nem jelenik meg semmi sem – igaz, az ő törekvések valóban ellentétesek a fentebb Panofsky (1984) példájával jelzett és Szapu Magda könyvét is meghatározó „egyértelműsége” alapuló és statikus kultúrafogalmat előfeltételező/implikáló jelentéstulajdonítási elmélettel.

Hasonló korrekciós hagyomány lehetett volna az egyes szubkultúrákra, zenei irányzatokra, műfajokra vonatkozó jobb szakirodalom, amely segíthetett volna eligazodni a különféle fogalmak, stílusok, címkék zúrzavarában vagy – a szerző metaforájával élve – a „divatdsungelben”. Ami a felhasznált irodalmat illeti: Sebők János kötetei, illetve Raoul Hoffmann könyve tipikus rockújságírói teljesítmények, színes történetekkel, szórakoztató mondásokkal, sommás értékelésekkel. Megfelelő kritikával használhatók, de tudományos, etnográfiai, antropológiai kutatás műfaji alapvetéseként nem. A hazai rockújságírói mezőnyből talán jobb lett volna Szőnyi Tamás munkáit (is) felhasználni, aki a rutin-rockújságírásnál precízebb, árnyaltabb, problémaérzékenyebb könyvekben foglalta össze a punk, az új hullám, az alternatív zene nemzetközi és hazai kialakulásának körülményeit (Szőnyi 1989; 1992). A Szapu Magda által is gyakran idézett *Alternatív kultúra* lexikon egyrészt szakszerű tájékoztatást nyújt, másrészt viszont hihetetlenül (és magától értetődően) Amerika-centrikus: egészen máshol vannak a hangsúlyok, mások a perspektívák, és a címszavak sokszor egész egyszerűen mást jelentenek, mint Európában vagy főleg Magyarországon. Érdekesnek találtam, hogy a szerző nem használta fel Kőbányai Jánosnak a „csöves”-szubkultúrával kapcsolatos szociográfiáit (Kőbányai 1986a; 1986b), amelyek az ifjúsági szubkultúra tanulmányozásának első hazai kísérletei közé sorolha-

tók. E kötetek alapvetően szociográfiai teljesítmények, sok módszertani fogyatékos-sággal, de Szabó Máté bírálataival (lásd Szabó 1987) párhuzamosan olvasva tanulságosak és ösztönzők lehetnek az ifjúsági csoportkultúrák tanulmányozói számára is.

Szapu adatközlői között vannak jó néhányan, akiket valóban az általuk képviselt szubkultúra szakértőinek tekinthetünk; mások azonban kevésbé azok, és nem annyira információkat szolgáltatnak, mint inkább saját előítéleteiket kényszerítik rá a szerzőre, akiben van bizonyos hajlandóság arra, hogy a szubkultúrák életében valamilyen szempontból szerepet játszó idősebb, harminc–negyven év körül járó adatközlőket automatikusan szakértőnek tekintse, véleményüket valamiféle zsinórmértéknek fogja fel, ezért kijelentéseiket nem kommentálja, nem szembesíti más adatokkal vagy véleményekkel. Ennek következtében a kontextus megrajzolásába sok félreértés, neheztelés, félértésülés, előítélet vegyül. Azt gondolom, hogy két adatközlő (AK: 1/51/V/9/Ro-DJ/15, illetve AK: 1/36/K/9/10-DJ/12) terjedelmes megnyilatkozásai, megfellebbezhetetlen ítéletalkotásai nem nagyon javítottak a kötet színvonalán. (Ez nyilván generációs probléma is, hiszen harminchat, illetve ötvenegyes emberek – a kód alapján ilyen korú, a DJ szakmában működő férfiakról van szó – nagyon gyakran másként látják a tizenéves korosztály számára magától értetődő kulturális, zenei kérdéseket.) Azt gondolom, hogy itt nem a szubkultúra belső jelentései, fogalmai, értékei közvetítődnek az adatközlő szövegein keresztül, hanem egyrészt az idősebb, tapasztaltabb emberek kissé túl könnyen automatikussá váló paternalista attitűdjei, másrészt különféle előítéletek, neheztelések, generációs komplexumok hatolnak be a kötet elemzései és megállapításai közé. A jellegzetes töréspont az elektronikus tánczene megítélése, hiszem az idősebb korosztály – saját ízlését védendő, de gyakran üzleti érdekeit is szem előtt tartva – sokszor az „élő zene” kizárólagos létjogosultsága mellett érvel, míg a „zenei analfabéták” által „számítógépen barkácsolt” elektronikus zenét alsóbbrendűnek, értéktelennek, lélektelennek tünteti fel: „Ezek számítógépes programok, amit ők itt összekevernek. A mai fiatalok ezt nevezik zenének, de voltaképpen nem zene ez. Ez egy szintetikus dolog. [...] Nincs benne hangszer, hanem minden szintetikus dolog, az egész olyan szilikonos. Nem a hangszeres tudásától vagy nem az énekhangjától függ valakinek, hanem attól, hogy mennyire van technikailag felkészülve a mai világban. Tehát egy borzasztóan jó számítógépes szakemberből világsztár zenész lehetne, ha ő akarja. Sajnos így van” – nyilatkozza AK: 1/51/V/9/Ro-DJ/15 (99. p.). Ugyancsak ő a következő véleményt alkotja a hip-hopról: „Már alig használ hangszerket, csak mondja, mondja a saját maga mondókáját. Na most ebben semmi különös nincs, mert egy felvágott nyelvű DJ vagy rádiós ezt ugyanúgy el tudja mondani.” (93. p.) Ezek a vélemények, még ha szórványosak is, nem tesznek jót egy felmérhetetlen kulturális és esztétikai következményekkel járó, ráadásul jelentős közönség által (gyakran kizárólagosan) fogyasztott zenei kultúra tudományos megítélésének. A kötet így végső soron egy sajátos összjátékot valósít meg: az idősebb adatközlők (mint „szakértők”) elégikus, az értékek megsemmisülését felpanaszoló szólamai, a szubkultúra tagjaként élő „megfigyelték” sok finom megkülönböztetéssel élő, de önmagukra nem nagyon reflektáló naivitása, illetve Szapu Magdának mint megfigyelőnek az „elvegyülési” törekvései, illetve jó szándékú empátiája keverednek egymással a könyv lapjain.

Különbség és különbségtétel

Nyilvánvaló, hogy a szakirodalom használata alapján érzékenyebben lehetett volna rendszerezni a stílusokat és a műfajokat, körültekintőbben lehetett volna differenciálni. De nemcsak az a fontos, hogy mindennek segítségével precízebben és érdekfeszítőbben lehetett volna leírni a vizsgált szubkultúrát, hanem felismerhetővé vált volna a nevek, címkék, fogalmak, stílusok, szimbólumok játékának egyik – a szemiotikai leírás és az ideológiaképzés kényes határvonalán egyensúlyozó — következménye: a heterogenitás fontosabb (vagy éppen olyan fontos), mint a homogenitás, a különbségtétel fontosabb (vagy éppen olyan fontos), mint az azonosság, a fluktuáció fontosabb (vagy éppen olyan fontos), mint a fixáció. Egyébként a szerző helyenként – közvetve, közvetlenül – maga is reagál erre, például amikor tanácsalanná válik annak köszönhetően, hogy olykor milyen megfoghatatlan és képlékeny a határ a *deszkás*, a „*rapper*” és a *punk* csoportok képviselői között, vagy amikor a hip-hop kultúra kaposvári fluktuációjáról ír (314., 322–326. p.). (Zárójelben: az is érdekes kérdés, hogy Kaposváron a hip-hop miért a bunkók kultúrája, lásd 318. p., holott más városokban a „*legcoolabb cool*” – de erre nem ad választ a kötet.) A szerző által érvényesített szemlélet és a rendelkezésére álló nyelv persze inkább egységesít, mint differenciál, tulajdonképpen csak a szubkultúra saját megkülönböztetései (de azok sem mind és nem mindenhol) törnek át a valóság irányából a szerző nyelvébe, a szerző saját különbségtételei nem nagyon érvényesülnek. Sőt, bizonyos jelek arra mutatnak, hogy (leszámítva az alapokat: rocker, raver, punk, szkinhed, rapper stb.) a szerző nem is igen tekinti fontosnak azokat. Az elemzés esetleges distinkcióit semlegesítik, kioltják például az olyan differenciálatlan jelzők és kifejezések, mint például a „márkás”, „sportos”, „igényes”, továbbá idesorolható még a „szórakozás” egyrészt szakzerűen definiált – „társadalmi rítus, fontos társadalmi esemény a fiatalok életében, amely rendszeresen ismétlődik, ahol a morális és esztétikai értékek is megjelennek, és amely lehetővé teszi a jelképek, a csoportszimbólumok újratermelését” (22. p.) –, másrészt a sajtónyelv által már kissé kilúgozott és paródiához közelítő fogalma (lásd Keresztury 2000:75).

Az ifjúsági kultúra tanulmányozása sok tekintetben nem más, mint behatolás egy rendkívül összetett, különbségeken és különbségtételeken alapuló nyelvi, fogalmi dzsungelbe, ahol a szavak („címkék”) nem kizárólag denotatív funkcióval rendelkeznek, melynek segítségével eligazodhatunk a tárgyak, gesztusok, ruhadarabok, stílusok tömegében, hanem konnotációval is, tehát ideológiákat is közvetítenek és képviselnek. A nyelvhasználat célja ebben az esetben nem (csak) az, hogy a referenciális jelölésen keresztül hozzáférjen a tárgyi világ valamely szegmentumához, sokkal inkább olyan jelölőláncok létrehozása és működtetése, melyek kavargásában, rétegződésében, kölcsönhatásában vagy érdek és cél nélküli csillámlásában megvalósulhat – Dick Hebdige szép metaforájával – *hiding in the light* egzisztenciális paradoxonja, tünékeny élménye. Emiatt egyébként a könyvnek nem csak a szimbólumhasználatban megvalósuló átmenetekre, kontaminációkra, újításokra kellett volna figyelmet fordítania, hanem lehetett volna egy kicsit „márkatudatosabb” is. Egy olyan kultúrában, amely a stíluson át fejezi ki önmagát, és az egész gyakorlatilag nem más, mint a stíluson keresztül kifejezett különbségtételek ünneplése, ez különösen lényeges. Ha a Nike cipő a „menő”, a Mercedes és a BMW a „nyerő”, tehát vannak a könyvben (szöveg)helyek, ahol a szerző maga kapcsolja össze

egymással a tárgyakat, a márkát és a konnotációt képző ideológia-, presztízs- és hierarchiatöréseket, illetve engedi a saját szövegében felszínre jutni a szubkultúra tagjai által összebogozott, a tárgyakra, a márkákra és azok konnotációjára vonatkozó minősítéseket, akkor más (elég elítélendően) névtelenségben hagyott tárgyak miért csupán „sportosak”, „márkásak”, „igényesek”? Bizonyára azért, mert a BMW-be és a Mercedes-be (de akár a Nike cipőbe) már beépült a „márkaérték”, amely már evidenciaként tartalmazza a minőség, az elit, a jólét ideáihoz (vagy egy bizonyos szubkulturális-lokális kontextus esetében a „gengszter”, a „félvilági bűnöző” alakjához) kapcsolódó jelentéseket, viszont más márkanévek esetében a konnotáció és a különbségek játéknak felfejtéséhez sokkal elmélyültebb és precízebb szimbólumfejtés szükséges. Ennek részletes diskurzuselemzését úgy lehetett volna például megvalósítani, hogy az üzletekből beszerezett katalógusok által sugallt, a katalógus kulturális referenciái alapján jól rekonstruálható márkaszemélyiséget össze kellett volna hasonlítani azzal a márkaimázssal, amely a terméknek a szubkulturális átértelmezése, kisajátítása során jött létre (márkaszemélyiség és márkaimázs különbségéről lásd Randall 2000:18). Nyilvánvaló, hogy a szubkultúrák márkahasználata meglehetősen zűrzavaros terület, így például Magyarországon a márkák helyi értéke gyakran gyökeresen átalakul (lásd Stewart–Román 2003:34–37). Így például, mint Szapu Magda könyve is dokumentálja ezt, egyes márkák, amelyek eredetileg a *streetwear*, tehát az utcai viselet kategóriába tartoztak, klubviseletté alakulhatnak át, így például a Devergo, amely eredetileg utcai ruha volt, akárcsak a GAS vagy a Diesel, de a köztudatban klubruházattá transzformálódhatott, nyilván a szervesen hozzátartozó narancssárga („kukás”) szín motívuma miatt. Más márkákat más csoportok sajátítanak ki – vagy értelmeknek át –, így például a Dieselt a kisvárosi félvilági körök, hogy a „márkás” autókról, melyek máshol a szolid polgári egzisztencia attribútumai, ne is beszéljünk...

Belátás és vakság

Paul de Man egyik kötetének tanulmányaiban a „belátás” és a „vakság” retorikájáról értekezett, azt állítva, hogy egy kritikus művében nem (csak) az igazán izgalmas és tanulmányos, amiről beszél, amit kifejt, hanem azok a vakfoltok, amelyeket saját perspektívája miatt nem észlelhet, pontosabban a vakfoltok által kijelölt, másként észlelhetetlen értelmezési területek. „Minden egyes esetben túl kell olvasnunk a legkategorikusabb kijelentések egynémelyikén, s ezeket mérlegre kell vetnünk, néhány olyan, sokkal óvatosabb megnyilvánulással, amelyek alkalmasint attól sem állnak távol, hogy nyílt ellentmondásba kerüljenek az előbbiekkal. [...] Ezzel szemben úgy tűnik, mintha a meglátás valamiféle negatív mozgásból származna, amely megindítja a kritikus gondolatmenetét, valamiféle kimondatlan elvből, amely a kritikus nyelvet kimozdítja elfoglalt alapállásából, oly mértékben eltorzítva és megrongálva annak vallott nézeteit, hogy végül az állásfoglalás pusztá lehetősége megkérdőjeleződik. Ám éppen ez a negatív, látszólag destruktív működés az, amely létrehozza a jelenséget, melyet – teljes joggal – meglátásnak nevezhetünk.” (Man 1994:109.)

Szapu Magda könyve esetében a következő, a „vakság” határvonalai mentén megrajzoló „belátásokról” beszélhetünk. Észlelhető a szerző törekvése, hogy az általa vizsgált szubkultúra fogalmait, értékeit, jelentéseit az adatközlők szemszögén keresztül,

magán a szubkultúra gondolkodásmódján átszűrve bocsássa az olvasó elé. Ez a törekvés lehetővé teszi, hogy különösen közel kerüljön tárgyához: a könyv tárgynyelve és a vizsgált kultúra nyelvhasználata gyakran egymásba olvad, vagy újratermeli magát a szubkultúrát, kevész táncia érvényesítésével csupán. Ugyanakkor láthatjuk ennek a törekvésnek az ellenkező irányát is. A könyv leszögezi, hogy a zene a domináns csoportképző tényező a könyvben tárgyalt kultúrák esetében (72–73. p.), és általában is rengeteg szó esik a könyvben zenéről, zenei irányzatokról, stílusokról. Ennek ellenére néhány területen jelentős önkorlátozást figyelhetünk meg a zene megértésével, megismerésével kapcsolatban. Ez az egyetlen pont a könyvben, ahol titokban csorbát szenved a kultúra immanens megértésének és bemutatásának következetesen érvényesített programja – az egész könyvet szembeütő módon meghatározó immanenciaelv itt *külsődlegességbe* transzformálódik át. Miért? Szapu Magda kijelenti, hogy 1. nem kíván foglalkozni a dallam, a hangkészlet, szerkezet, a ritmika, a szöveg sajátosságaival; 2. kijelenti, hogy nem foglalkozik a fogalmak, stílusok, műfajok elemzésével sem; végül 3. hogy nem érinti a zenei fogalmak érvényességének, használhatóságának kritériumait (73. p.). Azt gondolom, hogy ez a tendencia vezet oda, hogy a zene – noha kétségtelenül fontos szerepet játszik a könyvben – valójában *helyet cserél az öltözködésen keresztül megragadható divattal*, a szubkultúra megértése a külsődlegessé tétel felé törekszik, a külsődlegessé tétel a főirány, így válik a divat az uralkodó elemmé a zene fölött. Ezt a megállapítást (és tendenciát) erősíti az, hogy a szerző – meglehetősen következetlenül – a könyv egyes helyein a zenét (43. p.), máshol pedig a divatot (29. p.) jelöli meg olyan kategóriaként, amely a könyv értelmezéseinek, illetve a szubkultúrák életének középpontjában helyezkedik el.

Érdekes látni azt is, hogy a folklóranalógiák használata során Szapu Magda egy olyan klasszikus modellt nem vett figyelembe, amely pedig szorosán érintkezik koncepciójával, és teljesen bizonyosnak tekinthető, hogy a folklorista képzettségű szerző számára ismert. Bogatirev és Jakobson elméletéről van szó, a folklór sajátos alkotásmódjáról. Ennek az írásnak a figyelmen kívül hagyása jól illeszkedik abba az összképbe, amely szerint a könyv szándéka a statikus természetű, jól megragadható kulturális szimbólumok leírása és értelmezése, mégpedig a kultúra statikus szemléletét érvényesítő fogalmi eszközökkel, míg a műveletek és a dinamika kérdéseivel nem szívesen foglalkozik. Pedig Bogatirev és Jakobson nézetei a folklóralkotás „preventív cenzúrájáról” jól alátámaszthatnák volna vagy segítettek volna tagolni azokat a megállapításokat, amelyeket a szubkultúra közönsége az egyes szimbólumok (viseleti darabok) kipróbálásával, bevezetésével, megújításával kapcsolatban tett. Szapu Magda leírásai jól megjelenítik, hogy a csoport kritikai aktivitása sok esetben abból áll, hogy éles szemmel figyelik a másik öltözködését, és megjegyzéseket tesznek arra, ha valaki nem a csoport ikonográfiájának megfelelő kritériumok alapján öltözködik, vagy figyelmen kívül hagyja ezen ikonográfia dinamikájának szempontjait. Mindez arra utal, hogy egyrészt a csoport öltözködési kultúrája mint szemiotikai rendszer alapvetően *langue* karakterű, tehát kiszűri magából azokat az elemeket, amelyek az öltözködést a *parole* jellegű jelhasználathoz közelítenék (lásd Bogatirev–Jakobson 1972:387–388). A kollektív kódot használó folklór és az individuális kódot érvényesítő irodalom Jakobson által megvalósított szembeállítás (megváltoztatva a megváltoztatandókat) segítséget nyújthatott volna az egyes szubkultúrák domináló szemiotikai karakterének felvázolásához, elemzéséhez is, például a Szapu Magda által alternatívként jel-

lemzett szubkultúra esetében, amely inkább individuálisnak tűnik, és amelyben a rock, a metál vagy a szkinhed szubkultúra formalizált esztétikájához képest jobban érvényesülhetnek az egyéni, a közösség kollektív jelrendszerétől *eltérő* kezdeményezések is.

Az egymással össze nem férő eszközök felhasználása és az egymással össze nem férő szemléletek érvényesítése különféle ellentmondásokat termel ki. A tárgyhoz való szoros tapadás és leírás újratermeli a tárgyat, a tárgynak az adatközlők kategóriáin keresztül történő közvetítése, értelmezése hasonló belterjességet eredményez. Az antropológiai elidegenítés, ami lehet az *etic* megközelítés, a szakirodalmi kontroll, az elmélet vagy akár a „józan ész” használatának eredménye, viszont szőrszálhasogatáshoz, külsődlegességhez vagy akár etnocentrizmuszhoz is vezethet. A szerző által alkalmazott „folklorisztikai” megközelítés ezt a dilemmát is segíti feloldani, hiszen egyszerre teszi lehetővé az azonosság és a távolságtartás játékát: a néprajzi leírás és elemzés kategóriáit speciálisan a szubkultúrára vonatkoztatja, és így helyet talál a Todorov sorain keresztül érzékeltetett nyelvi újratermelés, illetve az utópia/ideológia távlatai között. Ez önmagában megfelelő és termékeny módszertani kísérlet lenne, de ugyanakkor sajátos „zártsgot” közvetít, a kiindulópontként szolgáló néprajzi módszer reziduumaként és szemléletileg egyaránt, és ezért (is) szoros összhangban van a tárgy szilárd megragadását megvalósítani kívánó módszertani-jelentéstani törekvésekkel. A választott folklorisztikai, néprajzi megközelítés, illetve a szimbólumok értelmezésének irányát és dinamikáját meghatározó ikonográfiai módszer ugyancsak magában rejtja a „vakság” és „belátás” dialektikáját. A koncepció, amely a szubkultúrát zárt („törzsi”) képződményként kívánja megragadni, szorosan kapcsolódik ahhoz a szimbólumfelfogáshoz, amely szimbólum és jelentés, jelölő és jelölt között szilárd kapcsolatot keres vagy feltételez, figyelmen kívül hagyva a szubkultúra jelképeinek, rítusainak poliszémiaját, a jelölőláncok behatárolhatatlan mozgásait. Pedig ez utóbbi eredményeként jön létre és lélegzik a „divatdzsungel”, ezek teszik lehetővé a káosz és a rend bonyolult érintkezését, amelyben megvalósulhat a „*hiding in the light*” élménye. Rejtőzés a fényben – talán nem is annyira rejtőzés, mint inkább manierista puccparádé és kitarulkozás, talán nem is annyira fény, hanem inkább kopottas szürkeség vagy a káosz nyugtalanító sötétsége – ez az ellentmondásos világ mentődik át és őrződik meg Szapu Magda könyvében, és ezért fontos és tanulságos olvasmány *A zúrkorszak gyermekei*.

IRODALOM

BÍRÓ JUDIT, SZERK.

1998 *Deviációk*. Budapest: Új Mandátum.

BOGATIREV, PAUL – JAKOBSON, ROMAN

1972 [1929] *A folklor sajátos alkotásmódjáról*. In Jakobson, Roman: *Hang – jel – vers*. 381–398. Budapest: Gondolat.

FARKAS ZSOLT

1998 *Fixáció és fluktuáció háborúja, amint megmondattott*. In Most akkor. Farkas Zsolt, szerk. 38–56. Budapest: Filum.

FEJÉR BALÁZS

2000 A parti – antropológiai sűrű leírás. Replika 39:61–74.

HARMAN, LESLEY D.

1998 Közöttük lenni: megfigyelés és marginalitás. In *Deviációk*. Bíró Judit, szerk. 61–92. Budapest: Új Mandátum.

HEBDIGE, DICK

1988 *Hiding in The Light*. London – New York: Routledge.

JAKOBSON, ROMAN

1972 *Hang – jel – vers*. Budapest: Gondolat.

KERESZTURY TIBOR

2000 *Reményfutam* (– keleti kilátások –). Budapest: Magyararancs.hu Lapkiadó Kft.

KÖBÁNYAI JÁNOS

1986a *A margón*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

1986b *Beatünnep után*. Budapest: Gondolat.

KÖMLŐDI FERENC

1999 *Fénykatedrális*. Budapest: Kávé.

MAN, PAUL DE

1994 *A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata*. Helikon 1–2:109–139.

PANOFSKY, ERWIN

1984 *A művészettörténet mint humanista tudomány*. In *A jelentés a vizuális művészetekben*. Erwin Panofsky, szerk. 262–283. Budapest: Gondolat.

RADNÓTI SÁNDOR

1990 *A vad befogadás*. In „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”. Radnóti Sándor, szerk. 132–194. Budapest: Gondolat.

RANDALL, GEOFFREY

2000 *Márkázás a gyakorlatban*. Budapest: Geomédia.

STEWART, FIONA – ROMÁN BALÁZS

2003 *Névrokonok. Azonos márka, eltérő imázs Londonban és Budapesten*. *Kreatív* 6:34–37.

SZABÓ MÁTÉ

1987 *Recenzió Kóbányai János Beatünnep után és A margón című köteteiről*. *Janus* 2(2):56–67.

SZŐNYEI TAMÁS

1989 *Az új hullám évtizede 1*. Budapest: Laude.

1992 *Az új hullám évtizede 2*. Budapest: Katalizátor Iroda.

JÓZSEF HAVASRÉTI

Sub-culture: the difference, the chaos and the order

How can we deal with today's youth sub-culture, to what extent may the traditional ethnographic methods be used, and what kind of perspectives on cultural meaning are applicable for the analysis of it? These are the basic questions the essay tries to focus on with the help of a review of Magda Szapu's recently published book on the youth culture of a Hungarian town. It will be shown that this use of ethnographic methodology has its own limits. On the one hand it remains largely unreflective and so it conceptualises its research object too closed, on the other hand since it leans heavily on emic concepts and descriptions it risks to lose the chance of a straightforward analysis of the very same events.